
Tekijä Jesse Jalonen

Työn nimi Rinnakkaisuus – näkökulmia elokuvaajan ja elokuvaohjaajan roolien välillä liikkumiseen

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuvaus

Vuosi 2018

Sivumäärä 75

Kieli suomi

Tiivistelmä

Opinnäyte käsittelee elokuvaajan ja elokuvaohjaajan työroolien välillä liikkumista. Aihetta tutkitaan näiden ammattien sisältöjen ja niihin liittyvien identiteettien kautta. Lisäksi tutkitaan sitä, kuinka kahdessa ammatissa toimiminen ja niiden välillä liikkuminen vaikuttavat henkilön asemaan elokuva-alalla.

Opinnäytettä varten haastateltiin kolmea suomalaista elokuva-alan ammattilaista, jotka toimivat tai ovat toimineet sekä elokuvaajan että elokuvaohjaajan rooleissa: Pirjo Honkasalo, Jarkko T. Laine ja J.P. Passi. Näistä erillisistä haastatteluista koostettu keskustelunomainen kokonaisuus muodostaa opinnäytetyön rungon, johon linkitetään niin kirjoittajan omia kokemuksia kuin kansainvälisten ohjaajien ja kuvaajien näkemyksiäkin.

Elokuvaajan ja elokuvaohjaajan työnkuvien todetaan olevan sisällöiltään useimmiten vahvasti päällekkäisiä, mutta päällekkäisyyden aste voi vaihdella laajasti. Samoin todetaan, että siinä, kuinka kahden ammatin välillä vuorottelevat ohjaaja-kuvaajat identifioituvat näiden ammattien edustajiksi, on suuria eroja. Vaikutukset henkilöiden asemaan elokuva-alalla osoittautuvat yhä vahvasti negatiivisiksi kuin positiivisiksi. Pohdinnassa päädytään tulokseen, että pitäytyminen yhdessä ammatissa palvelee ensisijaisesti elokuva-alan olemassa olevia rakenteita eikä elokuvien taiteellista laatua.

Avainsanat elokuvaaja, elokuvaohjaaja, ammatti, identiteetti

Rinnakkaisuus

– näkökulmia elokuvaajan
ja elokuvaohjaajan roolien
välillä liikkumiseen

Taiteen kandidaatin opinnäyte
Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvaus
Jesse Jalonen
Kevät 2018

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	4
2	ESITTELYT	6
3	ITSE TYÖ – TONTIT JA RAJAT	12
3.1	Syyt ohjata	12
3.2	Kuvaajan paikka (fiktiossa ja dokumentissa)	15
3.3	Ideaalina <i>auteur</i> vai kollektiivi?	30
3.4	Ohjaaminen ja kuvaaminen – pohjimmiltaan sama asia?	35
4	IDENTITEETTI	42
4.1	Ohjaajuuden/tekijyyden jakaminen	42
4.2	Ensisijainen ammatti-identiteetti	48
4.3	Työ, raha ja ammatillaisuus	51
5	ALAN ASENNE – SUUTARI PYSYKÖÖN LESTISSÄÄN?	58
6	JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA	64
6.1	Lähtökohdat	64
6.2	Kuvaamisen ja ohjaamisen suhde	64
6.3	<i>Auteur</i> -kysymys	65
6.4	Taiteellisesti vastuullisen työn eri tulkinnat	67
6.5	Identiteetin kysymys	69
6.6	Muiden suhtautuminen	70
6.7	Lopuksi: fokus ammatillisuudesta itse elokuvaan	72
7	LÄHTEET	74

1 JOHDANTO

Tämän kandidaatin tutkielman aiheena on elokuvaajan ja elokuvaohjaajan työnkuvien välillä liikkuminen, eli se, kuinka yksi ihminen voi toimia näissä kahdessa eri ammatissa – yhtä aikaa tai vuorotellen.

Lähtökohta aiheelle on ollut henkilökohtainen. Toivon tulevaisuudessa itse löytäväni tien kohti elokuvantekijyyttä, jossa yhdessä työnkuvassa tai ammatissa toimiminen ei sulje pois toimimista toisessa. Käytännössä olen kiinnostunut sekä kirjoittamaan ja ohjaamaan omia elokuviani että toimimaan kuvaajana muiden ohjaajien elokuvissa.

Tällainen työnkuvien välillä vaihtelu on elokuva-alalla jokseenkin harvinaista sekä kansainvälisesti että Suomessa. Joidenkin työnkuvien välillä (esim. käsikirjoittaja – ohjaaja, tai näyttelijä – käsikirjoittaja) liikkuminen on selkeästi tavallisempaa, mutta kuvaaja-ohjaaja-akselilla liikkuvuus on hyvin vähäistä. Yksittäistapauksia voi toki löytää maailmanlaajuisesti vähintään kymmenittäin ellei sadoittain, mutta silti suuressa mittakaavassa puhutaan selkeästi poikkeuksista.

Tätä aihepiiriä tutkimaan lähtiessäni asetin kolme tärkeintä tutkimuskysymystä: 1) Onko kuvaamisessa ja ohjaamisessa kyse kahdesta eri asiasta vai yhden asian eri puolista? 2) Kokevatko haastateltavat, että heidän identiteettinsä ohjaajana on eri kuin kuvaajana, vai onko heillä ikään kuin vain yksi elokuvantekijän identiteetti? 3) Miten alan muut toimijat (esim. ohjaajat, joille he toimivat kuvaajina, tai rahoittajat) suhtautuvat kahden roolin välillä vaihteluun?

Tutkielmassani lähestyn aihetta asiantuntijahaastatteluiden ja sitä seurailevan kommentointini avulla. Haastattelin kolmea kotimaista elokuvantekijää, jotka ovat toimineet sekä kuvaajina että ohjaajina: Pirjo Honkasaloa, Jarkko T. Lainetta ja J.P. Passia. Lähtökohtana oli, että kokemukset olisivat jokseenkin tuoreita, joten jokainen haastateltava on toiminut kummassakin ammatissa 2000-luvulla ja kuvannut tänä aikana jonkun muun ohjaajan ohjaaman pitkän fiktioelokuvan. Tärkein kriteeri haastateltavien valinnassa oli kuitenkin henkilökohtainen kiinnostukseni heidän töihinsä. Lisäksi Laineen ja Passin tunsin jo aiemmin am-

matillisesti: ensimmäinen työharjoitteluni oli heidän yhteisessä ohjauksessaan Ajomies vuonna 2012, ja olen sittemmin toiminut kummallekin kamera-assistenttina.

Haastattelin jokaista elokuvantekijää erikseen, järjestyksessä Honkasalo (28.9.2017 Helsingissä), Laine (8.11.2017 Helsingissä), Passi (1.12.2017 Riihimäellä). Tästä johtuen kaksi viimeksi mainittua pystyivät kommentoimaan aiemmista haastatteluista nostamiani sitaatteja. Näin ollen Honkasalolla ei ollut mitään tietoa Laineen ja Passin ajatuksista, eikä hän niitä pystynyt kommentoimaan. Laine ja Passikin toki kuulivat aiemmista haastatteluista vain sen, mitä muistinvaraisesti heille siteerasin.

Tämän tekstin ytimen muodostaa näistä kolmesta erillisestä haastattelusta editoimani keskustelu, joka siis on osin fiktiivinen – tällaista keskustelua ei ole koskaan käyty. Mielipiteet esiintyvät olennaisilta osiltaan siinä muodossa kuin ne on lausuttukin, mutta niiden väliset yhteydet ovat omaan luomustani. Pyydän lukijaa pitämään tämän mielessään. Olen liittänyt joitain eriäviä mielipiteitä peräkkäin tavalla, joka saattaa luoda vaikutelman vastaan väittämisestä, kinastelustakin, tai vaihtoehtoisesti kuuroudesta toisen mielipiteelle. Epäilemättä haastateltavat olisivat muotoilleet asiansa eri tavalla jos olisivat oikeasti istuneet saman pöydän ääressä. Toisaalta tällöin mielipiteet olisivat saattaneet jäädä asteen verran laimeammiksi.

Olen pitänyt keskustelun kieliasun puhekielisenä siinä määrin, kuin se on ollut ymmärrettävyyden kannalta järkevää. Joitain kommentteja olen lyhentänyt, jotta olennainen asia nousisi selkeämmin esiin. Joitain saman henkilön eri puolilla haastattelua esittämiä kommentteja olen puolestani yhdistellyt turhan toiston karsimiseksi. Tämä on kuitenkin ollut vähäistä. Haastateltujen viitatessa toinen toisiinsa olen ottanut vapauden muokata lauseen muotoon, joka sopii oletukseen, että kaikki keskustelijat ovat läsnä samassa tilassa. Kaikki nämä muokkaukset olen tehnyt pyrkien pitämään puhujan perimmäisen ajatuksen muuttumattomana. Kaikki haastatellut ovat lukeneet ja hyväksyneet muokkaukseni ennen julkaisua.

Tämän tekstikokonaisuuden toisen tärkeän elementin muodostaa keskustelun rinnalla koko ajan kulkevan oma kommentaarini. Se ei ole yhtenäisesti jatkuva argumentaatio, vaan se muodostuu lyhyehköistä pohdintoista, joita keskustelun aiheet ovat minussa herättäneet sitä editoidessani, sekä muualta nostamistani sitaateista, jotka rikastavat, laajentavat tai kokoavat keskustelun aiheita. Tämä kommentaari on ikään kuin oppipojan merkintöjä vanhempien kollegoiden keskustelun marginaaleissa. Silti se on tarkoitettu olennaiseksi osaksi kokonaisuutta. Fragmentaarisen kokonaisuuden luettavuutta olen yrittänyt helpottaa linkittämällä kommenttejani viivoilla tiettyyn kohtaan keskustelua.

Käsillä olevan tekstin ja sen asettelun johtava ajatus on ollut ajatusten rinnakkain asettaminen ja merkitysten syntyminen tästä rinnakkaisuudesta – ”more is more” siinä mielessä, että enemmän asioita tarkoittaa väistämättä enemmän niiden välisiä yhteyksiä. Luotan tämän lähestymistavan olevan – niin kuin luotan kahden eri ammattiroolin rinnakkain kuljettamisenkin lopulta olevan – enemmän avartavaa kuin sekoittavaa.

Lisäksi puolustan kandityöni muotoa vedoten kahdella tapaa aiheeni luonteeseen: 1) Haastatteleman henkilöt ovat nimenomaan elokuvatekijöitä, eivät teoreetikkoja. Harvalla taiteentekijällä ylipäätään on taustallaan aukoton teoreettinen systeemi, johon he nojaavat kaiken työnsä, vaan yleensä heillä on osin keskenään ristiriitaisiakin aavistuksia siitä, miksi he toimivat niin kuin toimivat. Väitän että näiden aavistusten epäsystemaattisuudessa ja moniäänisyydessä asuu jokin rikkaus, joka häviäisi, jos ne systematisoisi. Tästä moniäänisyyden tuottamasta rikkaudesta innoittuneena olen tohtinut tuoda samaa epäsystemaattisuutta myös kirjallisen työni muotoon. 2) Elokuvakielen luomat yhteydet asioiden välille ovat moniselitteisempiä kuin kirjoitetun kielen. Elokuvassa asiat asettuvat rinnakkain aina ilman konjunktioita – kuvien väliin voi ajatella yhtä hyvin sanan ”ja” kuin ”mutta”, karkeaa analogiaa käyttäkseni. Asettamalla sekä haastattelukommentteja keskenään rinnan että lainauksia ja omia huomioitani niiden marginaaleihin ilman suoraa selittävää suhdetta olen pyrkinyt tuomaan

jotain tästä elokuvakielen merkityksiä auki jättävästä luonteesta myös kirjalliseen muotoon.

Valitsemani tyyli ja rakenne on myös osin kannanotto käymäni koulutuksen ”yliopistotasoisuuteen”. Mielestäni olisi vähintäänkin outoa odottaa tieteellistä lopputyötä sellaisesta koulutuksesta, jonka aikana olen muuten joutunut tutustumaan ainoastaan yhteen kirjalliseen teokseen, jonka senkin tenttimiseen riitti pelkkä selailu. Tämä piikki ei ole osoitettu Elokuva- ja lavastustaiteen osaston opetushenkilökuntaa tai yliopistotasoisista elokuvaopetusta kohtaan, vaan sitä kohtaan, että ELO:lla saamaani sinänsä ansiokasta mutta eittämättä epäakateemista ja -tieteellistä koulutusta jostain syystä halutaan nimittää yliopistokoulutukseksi. Kun koulutuksen sisältö on ollut tekijälähtöistä ja ennen kaikkea ammattiin valmistavaa, on nähdäkseni rehellistä pitää lopputyökin samoilla linjoilla. Arvostan teoreettista elokuvakirjoittamista ja tieteellistä tietoa ylipäätään sen verran, etten kehtaa väittää oman kandini edes pyrkivän olemaan kumpaakaan. Olkoon sen mahdollinen arvo jossain muualla.

Keskustelu on jaettu neljään lukuun: keskustelijat esittelevään Esittelyt-lukuun sekä kolmeen tutkimuskysymyksiäni mukailevaan lukuun Itse työ, Identiteetti ja Alan asenne. Näitä seuraa Yhteen veto ja pohdinta, jossa yritän perinteisemmällä esseetyylillä koota keskustelun herättämiä ajatuksiani ja viedä niitä joihinkin johtopäätöksiin. Tästä huolimatta tämä tutkielma pyrkii nimensä mukaisesti ennen kaikkea tuomaan esiin näkökulmia aiheeseensa, ei niinkään lopullisia vastauksia.

2 ESITTELYT

Joo pitää kattoo nyt vähän mikä tän muoto sit on. Mua kiinnostais tehdä semmonen, että siinä on aika paljonki tätä haastattelumatskua, mut myös ylipäättään, että se ois semmonen, että saisi leikkaa-liimaa -tyylisesti tehtyä järkevän kokonaisuuden, joka sanoo siitä kaiken, mitä siitä nyt on sanottavaa. Ei mulla oo siihen kauheesti lisättävää, niin miks sit vaan niin ku muutoseikkojen takia pitäis laittaa jotain siitä omiin nimiinsä ja jotain lainausmerkkeihin? Mieluummin laittaa kaiken sinne suuhun, mistä se on tulluki.

PIRJO HONKASALO Okei. No mut mistä kulmasta siis sä haluat kattoo tätä?

Lähetääks vaikka siitä, että tähän oot siis koulussa opiskellu kuva usta?

PIRJO HONKASALO Mä oon valmistunu kuvaajaks. Sillon ne linjat ei ollu niin selvät. Ne oli sillon tavallaan niin, että ei ollu ku yks linja. Mut siin kuitenkin kävi niin, että käytännössä siinä tuli sit valittua, mitä sä teet. Ja mä olin niin kauheen nuori, 17 kun mä hain kouluun ja 18 kun koulu alko. Mä olin just kerinnyt kirjottaa ja mä sit suoraan hain tonne. Siinä iässä merkitsee paljon, että ne kaikki muut oli mua kolmesta viiteen vuotta vanhempia. Niillä oli jo joillakin lapsia ja kaikkea. Mä tunsin tavallaan turvalliseksi sen kuvaamisen. Musta tuntu, että mulla ei oo mitään sanottavaa. [nauraa]

Niillä, jotka oli vanhempia oli enemmän sanottavaa?

PIRJO HONKASALO No ainakin itseluottamusta. Se ”minä” oli kuitenkin niin hauras siinä kahdeksantoistavuotiaana.

Pirjo Honkasalo (s.1947) on valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta ja kuvannut vuosina 1972–1991 eri ohjaajille kolme pitkää fiktioelokuvaa, lyhytelokuvia ja dokumentteja. Sen jälkeen hän on tarttunut kameraan muiden ohjauksissa ainoastaan kahdesti, vuosina 1998 ja 2009 Jörn Donnerin elokuvissa.

Vuosina 1976–1985 Honkasalo ohjasi yhdessä Pekka Lehdon kanssa kaksi lyhyttä ja neljä pitkää elokuvaa. Sen jälkeen hän on ohjannut sekä dokumentti- että fiktioelokuvia pääasiassa yksin, viimeksi vuonna 2013 fiktioelokuvan *Betoniäyö*.

Elonet-tietokanta tuntee myös vuosilta 1967–1969 neljä opiskelijaelokuvaa, joihin Honkasalo on kreditoitu ohjaajaksi tai yhdeksi ohjaajista.

Jarkko T. Laine (s. 1969) on valmistunut Taideteollisesta korkeakoulusta 1995 ja Lontoon *Royal College of Artsista* 1997. Sen jälkeen hän on kuvannut 17 pitkää fiktioelokuvaa sekä lisäksi useita pitkiä dokumentteja, lyhytelokuvia ja mainoksia.

Laine on ohjannut pitkän fiktioelokuvan *Ajomies* (2013) yhdessä JP Passin kanssa ja lyhyen fiktioelokuvan *Sininen uni* (2014) yhdessä Marko Tallin kanssa. Hänet on kreditoitu myös kuvaamaansa pitkään fiktioelokuvaan *Sorceress* (2017) kreditillä ”collaborating director”.

Elonet tuntee vuodelta 1992 opiskelijaelokuvan *Panodraama*, johon Laine on merkitty yhdeksi ohjaajista.

Ja sit mä tuun insinööriperheestä, niin tekniikka oli mulle intohimo.

Niin että se ei pelottanu?

PIRJO HONKASALO Ei, ja sillohan tytöt ei uskaltanu koskea mihinkään, hädin tuskin edes pölynimuriin. Ja ei ollu mitään videokameroita, vaan kasimillinen, jota sitäkään harvalla oli. Kaikki tytöt sit halus, että mä kuvaan niiden elokuvat, kun mua taas se ei pelottanu. Mua tavallaan kiehto se kaikki tekniikka. Jopa tein graduni elektronimikroskoopista.

Ja sit se tuli myös kotoa. Että mun isä joka oli insinööri, ja mun veli oli insinööri, ja mun serkku on insinööri, mun setä on insinööri. Ja mä sit olin hirveen hyvä matematiikassa, ja sitä kautta sit luin myös yli pitkän matematiikan, ja oli itsestään selvä insinööriodotus. Sit mä näin jonku epämääräsen ilmoituksen tämmösestä koulusta – se oli niin uus silloin. Mä en kertonu kenellekään että mä hain, ja mä pääsin pakenemaan. [nauraa]

Mies Jarkko, miten lähdit näihin hommiin ylipäättään?

JARKKO T. LAINE Ai niinku kuvaushommiin?

Tai ylipäättään mihinkään elokuvaan liittyväänkään.

JARKKO T. LAINE No tosi nuorena oli ajatus, jo ennen kuin oli mahdollisuutta päästä mihinkään. Ja siihen aikaanhan ainoa mahdollisuus oli koulun kautta. Ja sit jo kauan ennen kuin pysty pyrkimään kouluun, oli ajatus, että aion sinne pyrkiä sitten, kun se tulee mahdolliseksi. Ja tää varhaisuus lähti niinkin varhain, että oli pakko mennä lukioon sen takia, että sinne ei pääse ellei oo käyny lukiota, jonka sitten tsemppasin läpi vuosisadan huonoimmilla arvosanoilla, oikeastaan vain jotta pääsin hakemaan sinne, elikkä TaiKiin.

Ja sitten, kun ei tiennyt mistään mitään, niin piti käydä vähän semmosia alempiarvosia kouluja siinä välissä ja kerätä vähän näkemystä, että mihin suuntautumiseen ja miksi.

Eli sulla ei silloin vielä lukioiässä ollu selkeää näkemystä?

JARKKO T. LAINE Ei sillee kauheen selvää, mut jos joku ois ollu pakko valita, niin kai se sitten oli ohjaaja. Ja sitten kun tuli aika pyrkiä sinne lopulta, niin siinäkin vaiheessa oli ajatus vielä vähän se, että pyrin kuvausopintoihin, mutta sluibaan sieltä sitten ohjauspuolelle heti kun mahdollista. Mut sit kun näki sen ohjauspuolen meiningin ja ne ihmiset, jotka siellä oli, niin sit se ei enää kiinnostanutkaan. Näki niiden saaman opetuksen, joka oli ehkä vielä hiukan huonompaa kuin meidän, niin aika nopeesti se liukeni siitä.

Mut semmosena poikavuosien haaveena ennen kaikkea tätä oli ollut kuvaajan ammatti. Mut kun ei yhtään tajunnu, mitä siihen liittyy, tai jotenki tajus, että se on varmaan jotenki älyttömän vaikeeta – siis sillee, että sitä ei voi edes oppia – niin sen takia se ohjaaminen väijy koko ajan siinä sivussa. Ja viimeistään sit koulun aikana tajus – tai en edes koulussa vaan jo pääsykokeiden aikana, joita mä kävin läpi neljät – että kyllä mun täytyy pystyy päättämään se asia ihan oikeasti. Ja pääsykokeiden myötä mä päätin, että kyllä mä haen vaan kuvauslinjalle. Ja pääsin kuvaukseen sisään. Ja sit koulun aikana oli vielä jotain hajanaisia ajatuksia siitä, että pitäiskö kuitenkin yrittää sluibaa, mut se jäi aika nopeesti.

Eli siis alusta lähtien sun suurin ajatus oli kuvaus?

JARKKO T. LAINE Joo.

J.P. Passi (s. 1974) on valmistunut Oulun käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksesta vuonna 2000 ja sen jälkeen kuvannut pääasiassa dokumentteja, lyhytelokuvia ja televisio-ohjelmia. Kevääseen 2018 mennessä hän on kuvannut kolme teatterilivityksen saanutta fiktiota, joista tunnetuin on *Hymyilevä mies* (2016).

Passin on ohjannut pitkän fiktion *Ajomies* (2013) yhdessä Jarko T. Laineen kanssa ja dokumenttielokuvat *Kovasikajuttu* ja *Tokasikajuttu* (2012 & 2017) yhdessä Jukka Kärkkäisen kanssa. Lisäksi hän on ohjannut *Pelastajat* -tv-sarjaa (2007-2008) sekä harrastelija-/opiskelijaelokuvia ja musiikkivideoita.

Ja sit se ohjaaminen tuntu joltain niin kun... miltä? Helpommalta vai?

JARKKO T. LAINE Se tuntu itse asiassa jotenki... Siis tosi vaikee muistaa täsmälleen, kun oli niin nuori ja tyhmä, mut... Musta se kuvaaminen tuntu alun perin ajatuksena paljon vaikeemmalta kuin ohjaus, kun meni kouluun. Ja jos ajattelee sitä koulun maailmaa ainakin silloin, niin ei se totuudesta nyt niin kauheen kaukana ollu.

Mites Passi, miten sä suhteutat ittes tähän, että mistä suunnasta sä koet tulevas?

J.P. PASSI Mun kohdalla ei ollu mitään semmosta suunnitelmaa koskaan, että mikä tulee isona. Kouluun menin ihan huumorilla ylipäättään. Mä vaan näin ilmotuksen lehdessä, että haetaan opiskelijoita. Merenkulkuoppilaitokseen kun ei päässy vuosikausien yrittämisen jälkeen.

Okei, se oli ensimmäinen suunnitelma?

J.P. PASSI Joo, kun piti olla vaan jotain mahottoman kuulosta ilmeisesti: Sisä-Suomen poika merille. Että eihän semmosia merimiehiä oo kuin jossain satukirjoissa. Sit toinen vastaava oli, kun tajus että johonkin kouluun haettiin opiskelijoita elokuva- ja televisioalan koulutukseen. Tuli sellanen olo myös siitä, että eihän niitä kukaan tee, ne vaan ilmestyy ne ohjelmat ja elokuvat. Sit sinne piti hakea varmaan sen takia, että se tuntu niin vammaselta ajatukselta.

Oliks sulla ennen sitä mitään suhdetta elokuvaan?

J.P. PASSI Ei mitään. Mut en mä varmaan ollu kuukautta ollu koulussa,

kun mä olin ensimmäisen oman lyhytelokuvan jo kirjottanu ja ohjannu ja kuvannu ja leikannu. Jotenki heti kolahti ajatus siitä, että saa leikkiä vielä oikeen luvan kanssa. Oudosti se tuntui omalta suunnalta, vaikka olikin ihan tommonen hetken päähänpisto.

Mut sit koulussa vähitellen tuli realiteetit eteen ja tajus, että jotku todellakin tekee televisioon ohjelmia ja asioita. Ja se alko sit tuntuu niin massiiviselta ja älyttömältä, että tuli valtava alemmuuden tunne ja semmonen, että eihän tää voi niin olla, että ite koskaan sellaseen pystyis. Ja varmaan osittain sitten senkin takia pääty kuvaamaan, että sai olla se kakkosmies tavallaan, koska ei sit kuitenkaan riittänyt pokka ja omanarvontunto siihen, että ois ajatellu heti, että minä näitä ohjaan tuonne kankaille jonain päivänä.

Mut se oli jotenkin nimenomaan sen tekemisen kautta? Ei ollu mitään semmosta erityisen fanaattista katsomisn-uoruutta taustaalla?

J.P. PASSI Juu, ei oo oikeen sitä. Ja nykyään oon ruvennu oikeen miettiin, kun ihmiset kyselee ja jaksaa puhua elokuvista, niin tykkääköhän mä oikeestaan edes elokuvista. Mä en välttämättä tykkää elokuvista, se voi olla niinkin. Että mä en niin ku lähtökohtaisesti hirveesti viihdy niiden äärellä. Koska mä katon niitä hirveen vähän – se tarkoittaa varmasti jotain, että mä en meinaa löytää aikaa siihen, ja että mä niin äärimmäisen harvasta välitän juuri lainkaan. Näin se saattaa olla, että mulla ei oo niihin mitään kauheen henkilökohtaista suhdetta. Kerettiläistä mutta totta, ehkä.

PIRJO HONKASALO Kerro säkin vähän itsestä. Millä puolella tuolla sä oot?

Kuvauksen puolella. Mun tausta on semmonen, että

Henkilökohtaisesti minulle liikkuvien kuvien katsominen (pääasiassa kankaalta yhdessä tuntemattomien ihmisten kanssa) on ollut viimeisen viidentoista vuoden ajan yksi elämän tärkeimmistä asioista. Syyt tähän ovat ajan myötä vaihdelleet huomattavasti – Hollywood-blockbusterin tuottamasta puhtaasta eskapistisesta ilosta unkarilaisen taide-elokuvan tuottamaan masokistiseen katharsikseen – mutta väitän, että se on pääasiallisesti tapa kohdata maailma, ei niinkään paeta sitä. Jos se on tapa paeta jotain, niin itseäni.

Syystä tai toisesta valkokankaalla ilmenevä maailma saa minut tehokkaammin ulos pääni sisästä kuin suoraan edessäni tapahtuva maailma. Se avaa silmäni – ei ”viihdyttämällä” tai houkuttelemalla keinotekoisin ärsykkein, vaan avaamalla minut maailmalle ja maailman minulle. Paradoksisesti ympärillä oleva kolmiulotteinen maailma on usein helpompaa sivuuttaa jokapäiväisenä ja itsestään selvänä pintana kuin kuviksi muuttunut todellisuus.

Luulen, että tämä on ollut lähtökohtainen kiinnostukseni syy mihinkään elokuvaan liittyvään – ei niinkään elokuvan tekemisen tuottama mielihyvä. Luonnollisesti yksi syy siihen, että joku ei kaipaa elokuvaa tässä mielessä, voi olla se, ettei hänellä ole samanlaista kynnystä maailman kohtaamiseen.

mulla on yks koulu jo oikestaan taustalla eli Tampereen ammattikorkeakoulu. Mä valmistuin sieltä 2014.

PIRJO HONKASALO Niin että sä oot käyny sen kokonaan läpi?

Joo. Ja sit varmaan pelotti kaikenlainen työttömyys ja muu niin mä ajattelin sit hakee vielä tuonne ja pääsin sit. Oon ollu 2014 syksy stä lähtien tuolla. Mut se on siis mun koulutustausta tässä. Mulla on koko ajan ollu itelläni myös se ohjausajatus tässä rinnalla.

Päiväkirjamerkintäni TAMK:n loppuvaiheilta kuvaavat silloisia tulevaisuudennäkymiäni:

”Lopun alku on täällä. Vuoden päästä olen jo kalkkiviivoilla. Ja sekös vituttaa. Enkä edes tiedä ensi kesästä. Kun heinäkuu koittaa, saatan joutua syömään heinää nälkääni.” 23.2.2013

”TaiKista tuli tänään hylkäyskirje. Uhosin aiemmin että oli viimeinen kerta kun haen ohjauslinjalle, mutta katsotaan. Ensi vuonna haen kuvaukseen.” 15.5.2013

Tein satunnaisia kamera- ja valoassistentin töitä reissaten Tampereelta Helsinkiin, nukkuen kavereiden luona, raahaten varusteitani junassa.

”Eilen kun tulin junaan, hikoilin kuin sika. Nostin tavarani penkin yläpuolelle, jätin takin paikalleni ja menin vaunun eteiseen seisoskelemaan. En koska olisi ollut kuuma vaan koska lemusin niin etten kehdannut olla ihmisten seurassa. Kun sain hien kuivumaan, palasin paikalleni.” 19.2.2014

Puoli vuotta myöhemmin sain kuulla päässeeni sisään ELO:lle.

3 ITSE TYÖ - TONTIT JA RAJAT

Mitä on elokuvan ohjaaminen? Mitä kuuluu kuvaajan työhön, ja mikä siihen ei kuulu? Mikä erottaa ohjaajan ja kuvaajan roolit toisistaan vai erottaako mikään? Miksi ne ovat erillisiä rooleja?

3.1 SYYT OHJATA

Mut miten esim, Jarkko, kun sun ensimmäinen tavoite oli selkeesti kuvaaminen, niin missä kohtaa tuli ekan kerran ajatus, että vois kokeilla ohjata?

JARKKO T. LAINE Se varmaan tuli joskus tossa noin kymmenen pitkän leffan kohdalla. Kun oli nähnyt niin paljon erilaisia ohjaajia sekä fiktiopuolella että mainospuolella, niin tajusi että kyllä mä itekin tähän pystyisin. Ja kiinnosti kokeilla sitä ihan sen takia, että saisi paremman ymmärryksen siitä, miltä ohjaajasta tuntuu. Koska kyllähän mä sivusta olin nähnyt, millaista se on ja kaikki ne ilmeisimmät virheet, mitä voi tehdä – tyhmimmät asiat, mitä voi sanoa ryhmälle. Mutta sit tuli oikeesti semmonen kiehtova ajatus, että voisiko ne ite välttää – ja tarviiko tuon olla noin vaikeeta kuin miltä se näyttää tuosta kuvaajan ruudusta käsin, joka on ihan se viereinen ruutu siinä. Ja sit mä jotenki päätin että A) sen ei tarvi olla noin vaikeeta ja B) pakko päästä kokeilemaan.

Eli se liittyi nimenomaan siihen työn tekemiseen eikä siihen, että nyt olis tämmönen stoori, jonka haluais kertoa?

JARKKO T. LAINE Painokelpoisesti sanottuna se liittyi siihen, että halusin laajentaa sitä ammatillista näkemystä, josta – johon voidaan palata myöhemmin – on ollut ihan järjettömän paljon apua siinä, että on kuvaajana tajunnut sen ryhmän merkityksen vielä paremmin kuin silloin kauan sitten.

Haastattelin kuvaaja Michael Chapmania (Taksik-uski, Kuin raivo härkä) Sodakylän elokuvajuhlilla 18.6.2011, missä hän kertoi ohjauskokemuksistaan:

”Ohjasin elokuvan, koska olin saattanut mennä sanomaan, että jokaisen pitäisi ohjata ainakin kerran, vain saadakseen se ulos systeemistään. Olin nimittäin viettänyt kolme– neljäkymmentä vuotta katsomalla muita ohjaamassa ja ajattelemalla että: ”Kyllä minä pystyisin parempaan.” No, useimmiten se on paskapuhetta – ei siihen pysty, ja sen huomaa vasta kun ohjaa itse. Mutta jokaisen pitäisi ohjata kerran. Mutta sen jälkeen ei pitäisi ohjata, ellei ole jotain, mitä todella haluaa sanoa. Se on vain tyhmää. Jokainen on nähnyt satoja leffoja, jotka eivät sano yhtään mitään.

[...]

”Ohjasin elokuvan, ja se menestyi hiukan. Ei se ollut mikään kreikkalainen tragedia mutta ei nyt ihan huonokaan leffa. Sen nimi oli Kovaa peliä, ja Tom Cruise näytteli siinä. Tein sen, koska sanon itse, että kaikkien pitäisi kokeilla ohjata, ja halusin näyttää, että pystyn siihen. Ja niin tein sen, mutta kävikin niin, että sillä leffalla oli enemmänkin merkitystä minulle, mitä en tiennyt silloin – tajusin sen vasta jälkikäteen. Se, että sillä oli emotionaalista merkitystä minulle, auttoi minua tekemään siitä hyvän elokuvan. [...] Sitten minulle tarjottiin toista elokuvaa, joka ei merkinnyt minulle mitään, ja siitä sai paljon rahaa. Minä tartuin siihen, ja elokuvasta tuli surkea. Se aika lailla vei kaikki ohjaushaluni.”

Tietenkin yleinen ymmärrys asioista on myös kehittynyt koko ajan, kun tulee ikää ja kilometrejä, mutta kyllä se ohjaaminen teki tosi hyvää.

Mikä siinä teki hyvää?

JARKKO T. LAINE Siinä näki sen, että vaikka elokuvan ohjaaminen ei oo verrattavissa mihinkään Mars-matkaan, niin se ei kuitenkaan oo maailman yksinkertaisin asia. Mut näki myös sen, että vaikeinta ainakaan mun mielestä ei oo se itse elokuvan tekeminen vaan se sosiaalinen puoli, se ryhmän johtaminen ja oikeestaan kaiken sen muun kokonaisuuden hallinta kuin sen itse elokuvan.

Pirjo, kuinka monta leffaa sä ehdit kuvata ennen ku sulle tuli ajatus että sä haluaisit myös ohjata?

PIRJO HONKASALO No kato mähän oon kuvannu kaikki mun dokumentit, edelleenkin kuvaan. Mä oon kuvannu pitkiä leffoja myös muille, mut sitten mulle alkoi tulla semmonen tunne, että mä oon liian dominoiva koko ajan.

Miten se näky käytännössä?

PIRJO HONKASALO Mä tulin kärsimättömäksi siitä, että ohjaaja ei tiedä, mitä se haluaa. [nauraa] Ja mun mielestä ei ole reilua, että kuvaaja alkaa sieltä kameran takaa puuttumaan.

Eli sä koit, että se minkälainen sä olit persoonana, ei sopinu siihen tehtävään enää?

PIRJO HONKASALO Ei sopinu enää. Mähän oon ensimmäinen nainen, joka on kuvannu pitkän leffan Suomessa, eli Sakari Rimmisen

Pilvilinna (1970), se oli tavallaan mun lopputyö. Sit mä kuvasin Eija-Elina Bergholmille *Marja pienen* (1972). Ei mulla ollut silloin minkäänlaisia ohjaaja-ambitioita. Sit mua pyydettiin Rauni Mollbergin *Maa on syntisen laulun* (1973) apulaisohjaajaksi. Ja mä siinä kaks vuotta pyörin. Olin mä silloinkin jo ollut muutamassa pitkässä leffassa esim. Niskasella ja melkein kaikilla sen ajan ohjaajilla jotakin tekemässä. Sitten mä olin siinä apulaisohjaajana, ja siinä sit tuli enemmän semmonen ajatus, että voisinhan mä totakin tehdä. [nauraa]

No mä tein siinä kuvasuunnitelmaa ja kaikkee. Mä olin sitä kuvapuoltakin siinä tosi paljon tekemässä. Ja koska kuvaaja Kari Sohlberg ja ohjaaja Rauni Mollberg ei ollu puheväleissä, mä olin myöskin tulkkina heidän välillään. [nauraa] Mut se oli semmonen. Se oli tosi rankka pläjäys, täytyy sanoa.

Sit oli lehdistönäytös, ja mä olin jotenkin niin sotkeentunut siihen koko tuotantoon – tietysti vaikutti se, että mä olin valmistunut kuvaajana, niin mulle tuli paljon niitä kuvaajan tehtäviä siinä. Siis Kari Sohlberg kyllä kuvas sen mutta esimerkiksi, kun oli lehdistönäytös niin mä menin konehuoneeseen ja katoin, että kaikki menee hyvin.

Sitten tuli semmonen piste, kun Mollberg alkaa huutaa sieltä: ”Tää ei oo skarppi!” Mä oon siellä konehuoneessa ja sanon sille koneenkäyttäjälle: ”Voit sä skarpatata?” Se vastas: ”Haluut sä sen oikeelle, vasemmalle vai keskelle? Kaikki ei tuu skarpiks.” Mä sanoin että ”Laita se vittu ihan mihin tahansa sä haluat!” Sit mä lähdin siihen nurkan takana olevaan ravintola Eliteen, nyt riitti, skarpatkaa ihan mihin haluatte. Ja siellä mä rupesin lukee lehteä, ja siellä oli semmonen ilmoitus, että Keski-Suomeen etsitään läänintaiteilijaa. Mä en ollu koskaan ollu Keski-Suomessa. Lähetin välittömästi anomuksen, ja mut kaiken

Elokuvatuotannoissa työroolit jaetaan yleisesti karkeasti ”taiteellisesti vastuullisiin” ja ”toteuttaviin” töihin. Ensimmäisellä viitataan tyypillisesti ohjaajaan, käsikirjoittajaan, kuvaajaan, leikkaajaan ja muihin kunkin osaston johtaviin henkilöihin (*head of department*, eli HOD). Jälkimmäisellä tarkoitetaan yleensä rekvisitööriä, kamera-assistenttia, puomittajaa ja muita vastaavia työnkuvia.

Kielitoimiston sanakirja -sivusto tarjoaa seuraavia selityksiä sanoille ”taiteellinen” ja ”vastuullinen”:

Taiteellinen

1. taidetta koskeva, sen alaan kuuluva; taide-.
2. jolla on taiteilijan lahjoja; taiteena arvokas, kaunis, esteettinen.
3. *leik.* taiteilijamainen; boheemi.

Vastuullinen

1. jstak vastuussa oleva; vastaava, vastuunalainen, vastuuvollinen.
2. josta on (suuri) vastuu; joka aiheuttaa vastuun.

Näiden sanojen merkitykset avaavat mahdollisuuden tulkita ”taiteellisesti vastuullinen työ” kymmenillä erilaisilla tavoilla, etenkin jos tartutaan ”työn” eri vivahteisiin. Palaankin ”työhön” myöhemmillä sivuilla, mutta tässä on neljä löytämääni ja käytännölliseksi katsomaani tulkintaa ”taiteellisesti vastuullisen työn” merkityksestä:

I Boheemisti vastuullinen työ. Oksymoroni. Boheemi on Kielitoimiston sanakirjan mukaan ”huolettoman epäsovinainen ihminen” eli vastuullisen vastakohta. Termin ”taiteellisesti vastuullinen työ” voi siis tulkita puhtaaksi vitsiksi.

II Jokin taiteen alaan kuuluvaksi koettu tai sovittu tehtävä, jonka suorittaminen on määrätty tai sovittu jollekin henkilölle, joka näin ollen on siitä vastuussa. Tässä tulkinnassa painottuu työnjako ja -johto. Kun työtä on paljon, on se jaettava osiin, ja kullekin osalle sovitaan sen toteuttamisesta vastaava henkilö. Vastuu on siis suhteessa sopimukseen: sanon hoitavani jonkin asian, joten olen vastuussa sen toteutumisesta. Taiteelliseksi tämän vastuun tekee se, että vastuunalainen lopputulos kuuluu johonkin taiteen alaan. Koska tänä päivänä sivistysvaltioissa elokuvakin yleensä lasketaan taiteiden joukkoon, elokuvatuotannon vastuuroolit ovat siis myös aina ”taiteellisesti vastuullisia”, ottamatta huomioon lopputuloksen taiteellista laatua tai laadun puutetta.

III Se, että jokin tehtävä on tai tuottaa taidetta, tekee siitä erityisen vastuullista. Eli taide taiteena on aina erityisen merkittävää (arvo itsessään), ja siksi sitä tekevillä ihmisillä on erityinen vastuu. Vastuu on suhteessa taiteeseen: olen vastuussa taiteelle sen toteutumisesta, tapahtumisesta tai syntymisestä.

IV Kaikki työ on aina vastuullista siinä mielessä, että ihminen on vastuussa kaikesta tekemisestään – eli taiteellisen työn tapauksessa kyseisestä tuotettavasta taideteoksesta. Vastuu on siis suhteessa itseen (eli omatuntoon): olen vastuussa itsestäni, joten olen vastuussa myös taiteesta, jonka tekemiseen olen osallinen.

lisäks valittiin. [nauraa] Voi Jeesus.

Sit mä menin sinne, ja olin siellä ja turhauduin ihan täydellisesti – se oli ihan saatanan tylsää. Ei siellä ollu oikeen mitään mahdollisuutta mitään tehdä. Sit Jyväskylän yliopistossa oli yks yksikätinen kansatieteilijä, ja mä ilmoitin, että mä haluaisin sen autonkuljettajaksi. Sit mä ajoin sitä yksikätistä kansatieteilijää.

Se teki jotain tutkimusta Keski-Suomen käsityöläisistä. Siellä oli semmonen seppä ja suutari, jotka mun mielestä oli jotenkin kauhean koskettavia ihmisiä, niitten elämäntarinat, ja mä lähetin anomuksen kohdeapurahaks, että mä tekisin elokuvaa niistä. Ja mä sain sen rahan, tosi pienen, ja soitin Pekka Lehdolle: ”Lähet sä äänittää?” Laitettiin tippa-Relluun kaikki kamat.

Sit me voitettiin Tampereen elokuvafestivaalilla ja saatiin valtionpalkinto, ja tuli rahaa. Sit oli pakko perustaa yhtiö.

Oliks se teidän yhteisohjaus?

PIRJO HONKASALO Yhteisohjaus, joo. Mutta mun aihehan se oli. Mä kuvasin ja Pekka äänitti. Meitä ei silloin yhtään kiinnostanut kuka ohjaa. Se ei ollu niin ku se pointti.

Jokainen kuva oli käytössä, kun rahaa oli niin vähän. Et kaikkihan noi dokkarit mä oon tähän päivään asti itse kuvannu. Mä miellän yhä edelleenkin olevani kuvaaja. Just itse asiassa kahteen kansainväliseen kuvaajaorganisaatioon mä oli juryssa valitsemassa kuvaajia. Ei se oo musta mitenkään lähtenyt.

3.2 KUVAAJAN PAIKKA - FIKTIOSSA JA DOKUMENTISSA

PIRJO HONKASALO Niin, että edelleen koet pääasiassa olevas kuvaaja?

Eihän ite tartte määritellä, mitä on pääasiassa.

Niin joo, mutta että ainakin olet kuvaaja?

PIRJO HONKASALO Olen. Omia fiktioitani mä en oo halunnu kuvata, mut muille. Mähän kuvasin esimerkiksi ton Jörn Donnerin *Kuulustelun* (2009).

JARKKO T. LAINE Siksi onkin mielenkiintoinen kysymys, että miksi et ite ollu Betoniön pääkuvaaja? Se oli koko ajan mielessä sitä katsoessa.

PIRJO HONKASALO Mulla on semmonen tunne, että näyttelijät jää liian yksin. Totta kai mä vaikutan siihen kuvailmeeseen tosi paljon omissa elokuvissani, mut mun mielestä, jos mä vielä oon siellä puhumassa nippeleistä ja linsseistä, niin kuka sillä näyttelijällä sitten on? Kun se koneisto on kuitenkin aika valtava ja pelottava.

JARKKO T. LAINE Se on hyvä selitys.

J.P. PASSI Niin, ymmärrän kyllä tuon. Tosin tuntuu, että mä kuvaajana nimenomaan oon niin ku näyttelijöiden kanssa. Se on mun homma olla niiden kanssa samassa tilassa, lähempänä kuin ohjaaja ja enemmän siinä tilanteessa kuin ohjaaja, riippuen toki ohjaajasta, mutta ohjaajalla on kuitenkin se kokonaisdramaturgian paine, se joutuu miettimään niin paljon. Tai en minä tiedä, ei kyllä varmaan kaikki. Mutta oli miten oli, ehkä mun ei kannata sanoa ohjaajien toimenkuvasta vaan omastani: Mä koen, että mä elän ne hetket niitten näyttelijöitten kanssa siinä. Että mitä ne kokee siinä, niin mä oon se ensimmäinen todistaja ja sitä kautta tosi vahvasti läsnä siinä. Mutta toki ymmärrän sen, että mitä valaisuun tulee, niin kyllä se ois näyttelijöiltä pois, jos siellä puhuttais valaisijan kanssa neljäkymmentä prosenttia päivästä.

Kuvaajana (ja miksei ohjaajanakin) on täysin mahdollista tulkita oma ”taiteellisesti vastuullinen työnsä” millä tahansa näistä neljästä tavasta. Väitän henkilökohtaisten kokemusten perusteella, että tulkinta **II** on hyvin yleinen, ainakin Suomessa, ja tulkinta **I** taas hyvin harvinainen. Koska kuvaamisessa on kuitenkin lopulta kyse käytännön työstä eikä filosofiasta, liikkunee useimpien kuvaajien kokema taiteellinen vastuu työstään jossakin tulkintojen **II–IV** välillä, riippuen työskentelyolosuhteista ja yhteistyökumppaneista.

En pysty erityisen piikikkäästi arvostelemaan kuvaajia, jotka asennoituvat työhönsä tulkinnan I tai II mukaisesti, jos projektin sisältö on sellainen, etteivät he pysty sitä allekirjoittamaan. Jotenkin ihmisen on saatava toimeentulonsa. Kuvaaja on lopulta omalla nimellään vastuussa ainoastaan kuvauksesta – muuta vastuuta lopputuloksen suhteen hänen ei periaatteessa tarvitse ottaa kantaakseen, jos ei sitä halua.

Näen, että viitatessaan ”maailmankuvallisiin juttuihin” Passi puhuu kuvaajan vastuusta pääasiassa tulkinnan IV merkityksessä. Kyse on lopulta siitä, että pystyy katsomaan peilikuvaansa silmiin – että ei ole mukana missään, mitä ei voi allekirjoittaa täysin tai lähes täysin.

Asia on merkittävällä tavalla toinen ohjaajan kohdalla: hänen nimenomainen roolinsa on kokonaisuuden ja sen välittämän maailmankuvan täydellinen allekirjoittaminen. Näin ainakin tulkitsen kaikkien haastateltavien tarkoittavan.

Mielessäni herää kysymys: muuttaako ohjaajana toimiminen suhtautumista kuvaajan ”taiteelliseen vastuuseen”? Kun edellisessä projektissa joutui ohjaajana ottamaan jokaisen maailmankuvallisen valinnan omatunnon, pystyykö seuraavassa projektissa kuvaajana sivuuttamaan mahdollisesti kohtaamansa maailmankuvalliset ristiriidat? Tästä on toki mahdotonta sanoa mitään yleistä totuutta, mutta tohdin väittää, että tuskin vastuun kokeminen kuvaajana ensimmäisen ohjaustyön jälkeen ainakaan vähenee.

Ne on ainakin meikäläisen silmin myös aika tietyn tyyppisiä juttuja, mihin sä oot pääteny osalliseksi.

J.P. PASSI Joo, varmaankin. Mitä ikinä se tarkoittaakaan. [nauraa]

Niin, mihinköhän tää liittyy... Varmaan siihen sun rooliin kuvaajana, että kaikissa jutuissa tai ehkä kaikkien ohjaajien kanssa ei semmosta roolia oo tarjolla. En tiedä, mut näin voisin kuvitella.

J.P. PASSI Niinpä, joo. Ja munkin on vaikea miettii, kun en osaa verrata itteeni muihin kuvaajiin, kun en oo hirveesti muitten kuvaajien kanssa toiminu, että mikä niitten rooli on.

Mut oothan sä ollu kuitenkin paljon assarina.

J.P. PASSI Niin, joo. Sitä ei ehkä sit oikeen niin rekisteröiny siinä kohtaa. Kun mä oon ajatellu, että kuvaaja on aina ohjaajalle se ykkösihminen siinä operatiivisessa vaiheessa. Se kattoo ohjaajan kanssa, että miten täällä menee, miten kukakin hommansa hoitaa, miten näytellään, miten sitä tarinaa kerrotaan.

Mut en tiiä, mikä on mun rooli suhteessa ohjaajaan verrattuna muihin kuvaajiin, että onko sitä jonkunlaisempi. Tiiän mä sen, että mua käsikirjotus kiinnostaa helvetisti. Kysyn varmaan todella monta helvetin ärsyttävää kysymystä siinä matkan varrella, jotta se menee oikein mun päässä. Ei sillä tavalla oikein, että mä haluaisin muuttaa sen itselleni oikeaksi, vaan että mä ymmärrän oikein. Ja sit semmoset maailmankuvalliset jutut, niin vaikee kuvitella, että lähtis sellaseen mukaan, mikä on jotenki vastoin omaa ajatusmaailmaa siitä, minkälaisia tarinoita pitää kertoa. Miinuspuoli tästä, että on kirjottanu ja ohjannu, on se, että on tottunut tekemään elokuvaa sen valossa, mitä ite ajattelee

maailmasta ja ihmisistä ja siitä, minkälaista viestiä on soveliaista välittää. Että jos pyydetään mukaan juttuun, joka ei sen kanssa mene yksiin, niin silloin saatan olla väärä mies siihen toimeen. Ei oo kyllä onneksi tullut vielä kohdalle.

Onko siitä joutunu ikinä neuvottelemaan siitä tontista? Tai onko koskaan tullut miksikään asiaksi kenenkään ohjaajan kanssa se, että sä oot myös kirjottanu ja ohjannu ja että sulla on niin paljon kokemusta muustakin kuin vaan siitä kuvaamisesta?

J.P. PASSI Niin että alkais tonttirajoja ylittämään? Että mä huomiossa tai epähuomiossa alkaisin puuttumaan väärään asiaan?

Niin.

J.P. PASSI Ei ainakaan niin, että oisin huomannut. Mä muistan siis hetkiä vaikka *Taulukauppiaista* (2010), että Auli [Mantila] näytellen jossain kohtauksessa, jota valmisteltiin siinä, kysy, kun käsiksessä oli jotain epäselvää: ”Kysytäänpä nyt käsikirjottajalta että...” Se rupes siis multa kysymään jotain. Johon Juho [Kuosmanen, ohjaaja] sano sille, että ei käsikirjoittaja oo täällä. [nauraa] Ja mä olin siinä metrin päässä. Se oli ihan hyvä, mä olin erittäin samaa mieltä myös siinä hetkessä, että näin tää menee oikein. Mä en esimerkiksi silloin muista, että olis ollu mitään tarvetta tuppautua. Kyllä mä varmaan jotain repliikkejä siinä ehdotin, mut niin mä toisaalta tein *Hymyilevän miehenkin* (2016) valmisteluvaiheessa.

Sen myös aistii, millon on lupa puhua. Mä esimerkiksi muistan nyt, me ollaan kaksikymneljä päivää kuvattu tätä Ihmisen osaa, ja mä muistan kerran sanoneeni ilmaisusta jotain ohjaajalle. Ja se on aika vähän, jos me ollaan kuvattu jotain neljäsataa kuvaa, joista jokaisesta on keskimäärin

Myös henkilökohtainen kokemukseni (joka on toki suppea verrattuna haastateltuihin) tukee ajatusta, että kuvaajan roolin rajat ovat aina tapauskohtaisesti neuvoteltavissa tai aistittavissa.

Kahdessa tuoreimmassa kuvaamassani lyhytelokuvassa, *Ruusukoto* (ohj. Hannu-Pekka Peltomaa, 2017) ja *Viikonloppu mummolassa* (ohj. Tia Kouvo, 2018), roolini kuvaajana on ollut keskenään jokseenkin erilainen.

Ruusukodossa en yleensä ottanut kantaa näyttelijöiden toimintaan, lukuun ottamatta heidän asemiaan ja ajoitusta. Keskustelu oli koko ajan avointa ohjaajan kanssa, ja puhuimme lähes jokaisen oton välissä jotain, mutta kertaakaan kommenttini eivät koskeneet näyttelijän tunneilmaisua tai dialogin sisältöä.

Viikonloppu mummolassa -elokuvassa taas koen, että käytiin jopa suurimman osan energiastani näyttelijäntyön seuraamiseen ja sen kommentointiin ohjaajalle. Elokuva oli toki Ruusukotoon verrattuna myös teknisesti yksinkertaisempi, joten itselleni jäi enemmän aikaa seurata näyttelijöitä. Se ei kuitenkaan ollut pääasiallinen syy ”tonttirajojen” venyttämiseksi, vaan ohjaaja Kouvo itse loi kuvauksiin työskentelytavan, jossa kaikki saattoivat kommentoida kohtauksen sisältöä. Lisäksi erityisesti kuvaussihteeri ja äänittäjä ottivat usein kantaa dialogiin.

Nämä erot työskentelyssä eivät johdu lainkaan erilaisesta kiinnostuksestani projektien sisältöä kohtaan, vaan käytännössä ainoastaan ohjaajien erilaisista työskentelytavoista. Kouvollekin tohdin alkaa kommentoimaan näyttelijäntyötä vasta, kun hän itse tuli siitä kysymään. Ja vaikka pidin hänen työskentelytapaansa todella onnistuneena, en näe mitään syytä, miksi kaikkien ohjaajien tulisi sitä käyttää.

Olen kuvannut neljä lyhytelokuvaa, joiden kohdalla voin sanoa olevani ylpeä, että sain olla mukana. Ja tämä ylpeys ei johdu siitä, että olen tehnyt kuvaajana työni hyvin, vaan ainoastaan siitä, että olen ollut mukana tuottamassa tähän maailmaan niin hyviä elokuvia.

Siitä huolimatta yksikään näistä elokuvista ei ole sellainen jonka olisin voinut ohjata.

kuus ottoa. Että jos kerran huomauttaa, niin se voi olla jopa vähemmän kuin keskimäärin kuvaajilla. Kyllä mä pyrin pitämään pääni kiinni. Tai sitten jos on oikeesti syytä, ja mä koen velvollisuudekseni, niin sit mä kyllä sanon, vaikka pahoitellen sanonkin.

Sit voisin kuvitella, että se kirjoituskokemus on vaan hyödyttänyt, että ohjaajat tykkää puhua käsikirjoituksista. Kuitenkin ne veistää, ainakin hyvät ohjaajat, ihan loppuun asti niitä, ja kaipaa keskusteluseuraa ihan loppuun asti, ja kuvausten ajanakin. Että jos siihen pystyy kontribuoimaan, niin ei se oo tuntunut haittaavan – kun se tapahtuu kahden kesken. Kuvauksissa se on aika tarkkaa. Liian moni vois hämmentyä, jos siinä rupeais puuttuun liikaa. Jotain joskus varmaan tulee ehdoteltua, mutta varovasti ja sivulauseessa.

Jarkko, ootko sä mielestä onnistunu olemaan tallomatta varpaille?

JARKKO T. LAINE Varmaan pääosin joo. Senhän voi sanoo vaan ohjaajat, mutta kyllä mä nyt pääosin oon. Koska sen kyllä näkee tosi nopeesti, että ei toi siedä. Että tolle puolelle se sietää kommenttia, mutta ei tohon näyttelijän ohjaamiseen, niin sit ei vaan kannata.

Pirjo, jos sulle huomenna soitettais ja tarjottais jotain kuvauspestiä, niin olisitko kiinnostunut?

PIRJO HONKASALO Riippuu ihan mitä tarjottais. Kyllä mä omia elokuviani edelleen oon kiinnostunut kuvaamaan, mut muuten täytyis olla vähän semmonen erityinen tapaus.

Susta tuntuu, että sä et välttämättä pystyis asettumaan siihen asemaan, että sun työ on alisteista?

PIRJO HONKASALO En pystyis. Paitsi sit esimerkiksi siinä Jörnin elokuvassa, se oli erityistapaus.

Kauanko sulla oli aikaa edellisestä fiktion kuvausduunista ennen tuota?

PIRJO HONKASALO [nauraa] Aika paljon. Vaikka kuinka paljon, mut ei se sinänsä... Toi kuvaus on vähän niin kuin polkupyörällä ajo, että sit kun sä pääset siihen satulaan, niin kyllä se sit taas käy. [nauraa]

Ei ollu mitään jännitystä tai semmosta?

PIRJO HONKASALO Ei. Johonki kolmevitoseks asti mä luin kaikki *American Cinematographerit* [elokuvaajien ammattilehti], mut sit mulle tuli semmonen vaihe, että kuvasin vaan dokkareita ja tajusin että ”pyh, mitä välii tolla on”. Sit kun mä aloin tuon Kuulustelun, mä menin tuonne Mutasen firmaan ja sanoin: ”Kuule Mussu, meillä on kaks päivää aikaa, kerro mitä uutta on tullu.” Kyllä se on kahdessa päivässä kerrottu, mitä kymmenessä vuodessa on tapahtunut. Ei sen valon mahdollisuudet ja valon luonne oo muuttunu – kyllä ne on havaittu jo paljon ennen LED:iä. [nauraa]

Elokuvatekniikka, etenkin kuvauspuolella, niin miehet on mystifioineet sitä ihan kauheesti, että se olis muka jotenkin mystisen vaikeeta, ja se on tehty pikkusen pelottavaksi. Käsivarakuvauksessahan naiset on aina ylivoimasia, koska niillä on painavampi perse. Se balansoituu paremmin. [nauraa] Ja sit ne osaa lepuuttaa, niin kun naiset osaa lapsia, tässä lonkalla. Miehet ei osaa sitä. Naiset vetää lonkan ulos, ja sit ne lepuuttaa kameraa siinä.

Tää digitaalisuushan on tietysti muuttanut kaiken, mut se oli muka olevinaan niin kauheen vaikeeta varsinkin

Väitin edellisessä luvussa elokuvan katsomisen olevan pääasiassa maailman kohtaamista, ei siltä pakenemista. Nyt joudun toteamaan, että tietysti elokuvan tekeminenkin on maailman kohtaamista, mutta toisella tavalla – ja useallakin tavalla.

Esimerkiksi dokumenttielokuvassa, Honkasalon sanoin, ”maailma antaa sulle koko ajan”. Prosessina se on hyvin suorasti maailman kohtaamista. Niissä parissa dokumenttielokuvassa, joissa olen saanut toimia kuvaajana, hienointa on ollut nimenomaan se, kuinka ne ovat tehneet maailmalle alttiiksi. Toki isompi vastuu ja vapaus kuvaajana sekä löytämisen riemu alati muuttuvissa tilanteissa ovat myös hienoja puolia dokumenttikuvaajan työssä, mutta ne kalpenevat sen rinnalla, että kuvaustilanteessa saa ja joutuu kohtaamaan maailman – ihmiset ja heidän elämänsä – lähietäisyydeltä.

Voi olla, että kyse on vain ylipäättään erilaisiin oikeisiin tilanteisiin joutumisesta/pääsemisestä, mutta väitän myös, että itse kameran etsimen läpi katsomisessa on jokin elementti, joka saa näkemään elämää intensiivisemmin. Kuvatessani ihmistä minusta tuntuu vahvemmin, että jaan hetken hänen kanssaan. Tällä tavoin dokumentin kuvaaminen ei ole tirkistelyä vaan kohtaamista.

ennen. Kuvaaminenhan on ihan hirveen vaikeeta, mut se vaikeus on ihan muualla. Se vaikeus on laitettu ihan väärään paikkaan.

Mut omissa dokkareissani mä nyt haluan kuvata. Dokkarissa on se tavallaan, että kuvaus ei oo ajatuksen toteuttamista vaan se itse ajatus.

Onks se fiktiossa jotenkin ajatuksen toteuttamista enemmän?

PIRJO HONKASALO No fiktiohan on muutenkin niin. Dokkarissahan se on niin, että maailma antaa sulle koko ajan, sä oot aika nöyrässä asemassa, se antaa sulle uusia kokemuksia. Tietysti riippuu, että minkälaisia dokkareita sä teet. Mut semmosessa, missä sä oot oikeitten elävien ihmisten elämässä, maailma syöttää sulle koko ajan asioita, ja sit sun pitää siinä nähdä. Se on hirmu kiehtova laji. Se on siis musta kuvauksen kaikkein kiehtovin laji.

Sit taas fiktiossa on enemmän niin, että sä purat elettyjä kokemuksia, kokemuksia joita sä oot aiemmin elänyt. Se on niin kun päinvastainen prosessi. Totta kai dokumenttielokuvassakin sä laitat niitä aikasempia asioita sinne, mut samalla sulla on koko aika semmonen maailma, joka toivotavasti kaatuu sun päälle.

Läheskään kaikki hyvät kuvaajat ei oo ollenkaan sopivia dokumenttielokuvaan. Mä oon joskus sanonu, että se on semmosta kissan työtä. Sä odotat ja odotat ja odotat ja odotat ja sit... tsiuh! Ja se turhautumisen määrä on loputon. Mitä sä menetät ja kaikkee. Mut se on äärimmäisen jännittävää. Ja siinä sun täytyy koko ajan olla aivan mielettömän vireä. Vaikka se veis kaks päivää, niin sä et saa lopahtaa. Sit kun se on siinä, niin se menee kerran, ja jos sä et ollu silloin vireessä, niin se meni jo. Se on kaikkein jännittävintä.

Ja sit samalla, mikä dokumenttielokuvassa on mun mielestä tärkeää kuvaajalle, on jonkin näköinen sivistys, mikä fiktiossa ei oo niin kauhean välttämätöntä.

Mitä sä tarkoitat sillä?

PIRJO HONKASALO Sun pitää lukea maailmaa. Sun pitää osata lukea maailmaa. Sun pitää osata lukea kulttuureita, ihmisten eleitä, niitten piilotettuja tarkoituksia, sun pitää nähdä ennen kun joku tapahtuu, muuten sä oot aina myöhässä.

Koetko sä että sit tota kautta kuvaajalla on lähtökohtasesti enemmän vastuuta dokkareissa?

PIRJO HONKASALO Ehdottomasti on vastuuta enemmän kuvaajalla. Mut mähän lopetin dokumenttien kuvauksen muille – mä voisin edelleenkin kuvata fiktioita muille – kun mulle tuli selvästi semmonen tunne, että mä oon liian dominoiva. Että mä meen jo tuolla, ja sit ohjaaja juoksee perässä.

Mietin just sitä, että miten ohjaajan ja kuvaajan tonttien suhde muuttuu, jos hyppää fiktiosta dokkariin. Onko ne jotenkin lähtökohtasesti jo ei vain vierekkäisiä vaan jopa päällekkäisiä?

JARKKO T. LAINE Nehän on lähtökohtasesti tosi paljon päällekkäisempiä siellä. Ja sellaset kuvaajat, jotka tekee paljon dokkareita voi olettaakin fiktiossa, että niiden kontribuutiota automaattisesti käytetään. Että kaikki kuvassa näkyvä on keskusteltavissa, muukin kuin se kompositio ja valo ja sen suunta – että ne ihmiset, jotka on siellä kuvissa, on myös keskusteltavissa. Sillä tavalla se on tosi paljon päällekkäisempää. Jotkut fiktio-ohjaajat ei tykkää semmosesta päällekkäisyydestä,

Fiktioelokuvan kuvaajana maailma ei samalla tavalla ”kaadu päälle” kuin dokumentissa, paitsi ehkä negatiivisessa mielessä. Arvaamattomat sääolosuhteet ja tiukat aikataulut saattavat joskus luoda tunteen, että koko maailma luhistuu niskaan. Useimmiten tämä ei kuitenkaan ole suurissa määrin toivottavaa edes sellaisessa elävyyttä ja hetken ainutlaatuisuutta painottavassa fiktion teossa, josta Passi puhuu. Fiktion teossa sattumanvaraisuus isossa mittakaavassa pyritään aina minimoimaan.

Fiktion kuvaajanakin kuitenkin asettuu omalla tavallaan maailmalle alttiiksi. Se on ehkä suppeampi ja selkeämmin määritelty maailma, mutta kokonainen maailma siitä huolimatta – nimittäin yhdessä tekemisen maailma. Parhaimmillaan työryhmän (ja ehkä erityisesti kuvaajan ja ohjaajan) välille syntyy dialogi, joka kääntää katseen itsen ulkopuolelle. Asiat nousevat persoonia tärkeämmiksi, ja enää ei voi edes sanoa kenen idea mikin oli. Tällainen persoonat ylittävän yhteistyön ideaali on selkeästi luettavissa kaikkien kolmen haastatellun kommenteissa, ja sellaista varmastikin useimmat ihmiset tavoittelevat elämässään riippumatta siitä, tekevätkö he minkäänlaista taidetta.

Mutta riittääkö yhteistyön tuottama ilo syyksi tehdä elokuva?

mutta jos kuvaaja osaa käyttäytyä, niin useimmiten se tuottaa pelkästään hyvää, joten kyllä siitä kannattais opetella tykkäämään.

Minkä sä sit näät lähtökohtaisesti siihen, että on kaksi erillistä ihmistä, kuvaaja ja ohjaaja?

JARKKO T. LAINE Siis yleensä maailmassa? Se on se työn määrä. Se kokonaisuuden hallinnan työn määrä on niin valtava, että onhan siinä järkevää olla kaksi ihmistä. Ja sehän tulee oikeastaan siis elokuvahistoriassa siitä, että ensin oli ohjaaja ja sit semmonen kameramies, joka veivas kameraa. Mutta silloin ei valaistu eikä liikuteltu kameraa, eli niitä keinoja oli tosi paljon vähemmän. Sit kun alettiin valaisemaan ja liikuttelemaan kameraa ja vaihtamaan polttovälejä ja fokusta, se keinopaletti lisäänty, ja silloin syntyi elokuvaajan ammatti, kun se työn määrä rupes lisääntymään siinä kokonaisuudenhallinnassa.

Koetko sä muuten, että susta tuli kuvaajana erilainen sen ensimmäisen ohjauskokemuksen jälkeen, muuten kuin, että tohtii sanoa myös jostain ei suoraan kuvaukseen liittyvästä?

JARKKO T. LAINE Väitän, että musta tuli kuvaajana ihan yksiselitteisesti vaan parempi, koska näkee nyt paremmin sitä elokuvan kokonaisuutta ja pystyy havainnoimaan niitä sudenkuoppia, mitä siellä kenties voi olla. Kun tuodaan näytille jotain materiaaleja tai muuta, niin pystyy ohjaajan apuna enemmän oleen silleen, että ”toi ei toimi ja mietipä tota, tosta tulee jakuvuusongelmia”, ja pystyy oikeasti oleen jotain mieltä näyttelijävalinnoista. Koska se ei oo pelkästään sitä,

että tyrkyttää omaa mielipidettä, vaan kyllä ne tosi usein ihan kysyykin. ”Mitä mieltä sä oot tästä,” ja näyttää jotain koekuvauksia. Mulle on ohjaajat alkanu näyttää jotain itse tekemiään koekuvausnauhoja näyttelijöistä: ”Mitä mieltä sä oot tästä?” Mä luulen, että se liittyy siihen, että on itekin ohjannut, ja musta se on vaan hyvä asia, jos se piirunkaan vertaa parantaa niitä leffoja kokonaisuutena. Se ei oo keltään pois.

J.P. PASSI Kyllä mä nytkin, kun ollaan Juhan [Lehtola, ohjaaja] kanssa tehty tota *Ihmisen osaa* – me ei tunnettu entuudestaan, mut ollaan tehty aktiivisesti kesästä alkaen – niin siinä on huomannu, että tosi tarkkaan mun on pitäny tietää just siitä käsiksestä. Me puhuttiin siitä todella todella kauan, että sai käsityksen siitä mitä ollaan tekemässä. Joku kuvasuunnittelu ja muu tuntu, että ne sitten vaan syntyy, kun puhuu tarpeeks kauan siitä käsiksestä. Sit alkaa syntyä jotain mielikuvia ja ajatuksia. Että se ei oo semmosta aktiivista – ”no, nyt piirretään kuvia tässä” – vaan se tulee kaupanpäälle.

Koet sä Pirjo, että sen jälkeen, kun sä olit ite ohjannut ekan kerran, susta tuli jotenki erilainen kuvaajana? Jos sä siis kuvasit jollekin muulle? Oliko siinä tullu jotain kokemusta tai oliko joku helpompaa, vaikeempaa?

PIRJO HONKASALO Ei mun mielestä. Mutta en mä tiedä, se on niin kauhean vaikee erottaa, mikä sit vaikuttaa siihen kuvaamiseen.

Mulla on sellanen tunne, että kuvaamiseen vaikuttaa niin paljon semmoset ulkoelokuvalliset asiat – siis se, että miten sä näet, ja sehän kehittyy vaan, kun sä elät. Kyllähän sitä teknisesti aina jotain saa aikaan, jos sulla on joku näkemys, mitä sä haluat – mut se, minkälaisen kuvallisen ilmeen sä siihen haluat, lähtee enemmän siitä, miten sä näät elämää

Marginaali on olemassa ainoastaan suhteessa valtavirtaan. Marginaalisuus ei sinänsä kerro mitään elokuvan ansiokkuudesta elokuvana suuntaan taikka toiseen. Se kertoo ainoastaan sijoittumisesta reunalle – julkisen tietoisuuden reunalle, rahoituksen reunalle, arvostuksen reunalle. Surullista se on ainoastaan ollessaan tekijän tahdon vastaista. Ja silloinkin se on nimenomaisesti ikävää vain tekijän henkilökohtaisena vastoinikäymisenä – itsessään marginaalisuudessa ei ole mitään sääliä tai surullista.

Marginaalisuuden käsitteelle on käyttöä, kun ajatellaan elokuvaa teollisuutena, ammattialana tai hyödykkeenä. Mutta jos elokuvaa ajatellaan ainoastaan elokuvana – taiteena – valtavirta/marginaali-vastakkainasettelu muuttuu mielettömäksi tai vähintäänkin muuttaa merkittävästi luonnettaan.

Henkilökohtaisesti suhteeni ja kiinnostukseni elokuvaa kohtaan juontaa juurensa nimenomaan elokuvasta itsessään (elokuvasta taiteena), ja kaikki elokuvan tekemisen käytäntöön liittyvä on siihen nähden täysin marginaalista.

Honkasalon marginaalisuus on joka tapauksessa suhteellista. Katsojamäärillä mitattuna hän kyllä on ehdottomasti marginaaliohjaaja, sillä Suomessa Betoniyö sai vuonna 2013 vain vähän yli 7000 katsojaa (Suomen elokuvasäätiö 2014). Se on kuitenkin esitetty yli 40 ulkomaisella festivaalilla, ja se sai kuusi Jussi-palkintoa (Suomen elokuvasäätiön internetsivut). Honkasalo on ehdottomasti Suomen kansainvälisesti tunnetuimpia nykyohjaajia, vaikka taloudellisilla mittareilla toki marginaalinen hahmo.

Alexander Astruc kehitti vaikutusvaltaisessa artikkelissaan ”*Camera-stylo*, elokuvan uusi *avantgarde*” (1948) käsitteen *camera-stylo*, eli ”kamerakynä” (Toiviainen 1989, 140–141). Hän ennusti uuden elokuvailmaisun syntyä, joka pystyy ilmaisemaan abstrakteja ja täsmällisiä ajatuksia yhtä hyvin ja jopa paremmin kuin kirjoitettu kieli. Tämän edellytykseksi hän näki käsikirjoittajan ja ohjaajan työnkuvien sulautumisen, jolloin elokuvalla olisi vain yksi selkeä tekijä, joka käyttäisi elokuvaa yhtä persoonallisesti kuin kirjailija käyttää kynäänsä. (Astruc.)

Camera-stylo -ajatus vaikutti suuresti *Cahiers du Cinéma* -lehdessä 1950-luvulla syntyneeseen ohjaajan taiteilijuutta korostavaan auteur-teoriaan (Toiviainen 1989, 140–141), jonka vaikutukset näkyvät edelleen niin kritiikissä kuin käytännön elokuvapoliitiikassakin ympäri maailman.

kuin siitä, että sä oot kattonu kaikki jenkkileffat ja kopioinu niistä.

Tulipäähän, joka oli mun ensimmäinen isompi fiktiivinen elokuva, oli sillon Suomen kallein elokuva, mitä oli koskaan tehty. Kiva alottaa tälleen vaatimattomasti. Siitä on se hyvä puoli, että siitä on kiva siirtyä marginaaliin, kun se on jo tehty. [nauraa] Sittenhän mä kyllästyin siihen isoon tekemiseen kokonaan. Mä tein vielä Pekka Lehdon kanssa muutaman elokuvan ja sit sanoin, että nyt mä lähden. Ja mä konkreettisesti lähdin ovesta ulos.

Sit mä lähdin reppumatkaileen Meksikoon ja Intiaan ja ajattelin, että tässä oli mun elokuvanteko. Tuli jotenki semmonen tunne, että tää ei oo mun elämää, että koko ajan puhutaan rahasta. Aina puhutaan siitä miljoonasta, jota ei ole. Se on yks pääaihe.

Sit mä tulin takas sieltä ja aloin varsinaisesti tekeen omia dokkareita ja musta tuntu, että se oli semmosta, vähän niin ku kirjoittamista. Siihen ei loppujen lopuksi tarvita muuta kuin yks nainen ja kamera, jos sä sen minimilleen viet. Sä voit havainnoida ja kirjottaa, ja kukaan ei kysy: ”*What’s your target audience?*”

Tuleeks sulla mieleen, että kuvaamisessa ois joku semmonen puoli itsessä jota pääsee toteuttaan, jota ei pääse toteuttaan sillon ku ohjaa tai ohjaa myös? Tai joku semmonen, mikä siinä vetää?

PIRJO HONKASALO Kyl se tietysti näkyy kaikissa mun elokuvissa, että mä olen kuvaaja, ja mulla on aika iso hallinta siihen kuvaan. Vaikka *Betoniyössä*. Mä oon kuvannu valmiiks kaikki valoesimerkit, millaista valoa mä haluan. Sit tuli [valaisija] Jani Lehtinen ja [kuvaaja] Peter [Flinckenberg], mut vaikka mä en sitä kuvannut, niin kaikki se oli mun hallussa. Mut sittenhän

siitä tuli ihan mahtavaa, meistä tuli semmonen troikka Janin ja Peterin kanssa. Meillä oli semmonen kolmiyhteisö, joka veti yhteen.

Peter sillon sano, kun alotettiin *Betoniyö* (2013): ”Jos sulla on vähänkin semmonen tunne, että sä haluut hypätä sinne pallille, niin se ei oo mulle kunniakysymys, sä voit tehdä sen.” Mikä musta oli hirveen hienoa. Että jos alkaa kihelmöidä, että pitää päästä kahvoihin kiinni ite. Mut me tehtiin varmaan perusteellisimmat koekuvaukset, mitä Suomessa on ylipäätään tehty, niin me tiedettiin, kaikki kolme, mitä me halutaan. Eikä tullut oikeastaan kertaakaan semmosta tunnetta, että sinne pitäis päästä kahvoihin, kun se oli jo jotenkin muodostunut niin yhteiseksi. Ja kyllä ainakin Peter ja Jani väitti nauttineensa siitä, että saa tehdä kuvaa oikeasti.

Onhan siinä semmonenkin puoli, että en mä usko, että kukaan muu ohjaaja antais niin paljon aikaa valaisuun. Mun hermot kestää. Sehän on ohjaajalle ihan sietämätöntä se odottaminen, kun sun täytyy pitää näyttelijöiden virettä yllä.

Pystyisittekö te ite ottaa semmosen kuvaajan, joka on myös ohjaaja omalla sarallaan?

PIRJO HONKASALO En mä tiedä sellasta. [nauraa] Mä oon itse luopunut siitä sitä varten, että musta tuntuu, että mulla on liikaa sitä...

Totta kai sitä joutuis miettimään, mut ei se mikään este oo. Kyllähän sen sit näkee, miten se kemia menee sen ihmisen kanssa. Jos se nyt kuitenkin on ammatillisesti kuvaaja, niin kyllä se sit tietää, mitä se on asettua kuvaajan asemaan. Enkä mä yhtään pelkää, päinvastoin mä oon kiitollinen siitä, jos muilta kuvausryhmän jäseniltä tulee älykästä palautetta kaikesta. Sehän on vaan hyvä. Mutta tietysti jos se

Molemmat yksin ohjaamaani lyhytelokuvat ovat olleet visuaaliselta tyyliltään hyvin realistisia. Niiden kohdalla kuvauskokemukseni onkin näkynyt ehkä eniten siinä, kuinka suuren realismin vaatimuksen olen asettanut valaisulle. Kuva, joka useimpien ihmisten (myös ohjaajien) silmään saattaisi näyttää täysin luonnolliselta, voi helposti minulle näyttää liian keinotekoisesti valaistulta suhteessa hakemaani tyylilajiin. Kuvaajakoulutukseni voi siis näyttäytyä joidenkin mielestä ohjauksissani jopa käänteisesti.

kuvaaja tavallaan itse alkaa kärsimään tästä kaksoisnäkökulmasta, niin sit se ei oo hyvä. Mut ei sitä voi sanoo yleisesti.

Mut mulla on itselläni semmosia kokemuksia muutamista dokumenteista, että ohjaaja on henkilökohtasesti tosi kriisissä, ja sit oon vaan ite ottanut ohjat sen yli siitä. Eikä se oo kiva ohjaajalle. Ei siitä jää hyvä olo. Kun ei sen kuulu mennä niin.

JARKKO T. LAINE Kyllä se olis varmaan plussaa faktana sinänsä, mutta sitten pitäis olla varma siitä ihmisvalinnasta niin, että siinä pitää olla molemminpuolinen oman ruudun hoitaminen tää yksösasia. Ja se tulee siitä ihmishahmosta eikä siitä kokemuksesta.

Tuliko sulle yhtään semmosta väärinymmärrystä, joka olis korjaantunut sen ohjauskokemuksen myötä liittyen kuvaajan duuniin? Siis tyyliin että ”Miks jokainen ohjaaja aina pyytää näin vitun tyhmää asiaa” ja sit kun on ite sillä tontilla niin tajuaa sen.

JARKKO T. LAINE Ehkä joku semmonen, että puhuu liikaa. Siis niin päin, että kuvaajille ei tarvi koko ajan tulla siihen, että: ”Kyllä sä tiedät.” Mutta sitten kyllä niitten kanssa pitää kommunikoida. Se Ajomies-kokemus oli nyt erilainen, koska me oltiin kaikkea yhtä aikaa koko ajan, mutta tää lyhytelokuvakokemus sen jälkeen, jossa mä en kuvannu ite, niin siinä tuli se, että älä puhu liikaa, mutta älä puhu liian vähän. Älä ohjeista liikaa.

Niin, että ohjaaja ei ohjeista kuvaajaa liikaa?

JARKKO T. LAINE Niin. Ja sitten, maltoinko kokonaan olla puuttumatta siihen valaisuun esimerkiks, niin en todellakaan. Että nehän niissä on niitä vaikeita paikkoja.

Niin. Siinä on just se... Tai ite huomasin, kun ohjasin sieltä Tampereelta sen lopputyöni, jossa en ollu kuvaaja, että siihen teki tosi ison pesäeron siihen kuvaajaan tonttiin, koska tiesi, että sinne on tosi helppo kätkeytyä sinne valotusmittarin taakse. Ja sit kun alkaa yhtään jännittää, niin sit se on tosi houkutteleva paikka.

JARKKO T. LAINE Niin, ja sit ohjaako sitä nyt enää kukaan.

Niin.

JARKKO T. LAINE Viime viikolla tehtiin lyhytelokuvaa, ja kyl siinä tuli mieleen – se oli hyvin yksinkertainen juttu, pieni ryhmä ja max. kolme näyttelijää kerralla setissä – että mähän voisin ohjata tän tästä saman tien, jos mä oisin jostain syystä ihastunut tähän käsikseen. Nyt mä en ollu, mä vaan luin sen ja ajattelin, että totta hitossa mä voin tän kuvata, koska ammattimiehet kuvaa mitä tahansa käsiksiä ja keksii niihin jonkun – ei keksimällä keksi, mut kuitenkin jollain metodilla – lähestymistavan ilman, että siihen tarinaan tarvii rakastua. Yks ohjaaja sano mulle (ei tämä mutta joku muu), että: ”Yks asia, mistä mä oon vaan huolissani, on se, miten paljon sä pystyt rakastumaan tähän tarinaan?” Mä sanoin: ”Ei mun tarvi näihin rakastua. Voi kuule, jos mä tekisin sen kuus kertaa vuodessa niin mä en ehtis mihinkään muualle.” Että ei tää vaadi sitä.

Me ollaan ammattimiehiä. Tää ei oo taidetta, tää on teollista muotoilua, jota muotoillaan useita kertoja vuodessa. Että jos jollain on se mahdollisuus rakastua niihin käsiksiin, niin olkaa te niitä, mut se ei koske meitä. Ja se ei tarkota, että me ei kunnioitettais sitä, mitä ollaan tekemässä, se on ihan toinen juttu. Että tää viime viikon lyhäri – ikinä mä en ois sitä käsistä poiminu, mutta eipä siinä. Se

ohjaaminen on kuitenkin tollasessa pienimuotosessa jutussa niin yksinkertasta hommaa, että sen pystyy tekemään yks ihminen, ohjaamisen ja kuvaamisen. Toki se edellyttää sitä, että osaa vähän molempia, mieluiten enemmän sitä kuvaamista. [nauraa] Mut ei se oo kauhean vaikeata hommaa. Tavallaan se, kun kamera kävi ja mä katoin näyttelijöitä luupin läpi – siinä oli kaveri vieressä, joka oli ohjaaja, joka teki lopulliset päätökset, mut jotenkin mä ajattelin, että ”tässähän mä tätä ohjaan samalla”. Jos en mä nää mitään erityisen kamalaa tuolla, niin ei mulla oo mitään sanottavaa. Sehän on ohjaamista.

Niin se on nimenomaan teollista muotoilua, jotain semmosta käsityö- tai jotain tämmöstä meininkiä sulle kaikki leffan tekeminen? Vai tuleeks se jotenkin tapauskohtaisesti, että millon voidaan puhua jostain taiteeksi luokiteltavasta?

JARKKO T. LAINE Tapauskohtaisesti ja varmaan kuvakohtaisesti. Esim. mainittu Honkasalon mustavalkoinen pitkä [Betoniyo] ei enää oo teollista muotoilua, se on elokuvataidetta. Mut se on ihan tarkoituksellisesti sitä, alusta loppuun. Mutta kyllä mun mielestä tosi moni, mitä täällä tehään, on teollista muotoilua, joka usein käsitetään taiteen lajiks niin kuin arkkitehtuuri. Mut musta teollinen muotoilu on parempi sana, koska se sisältää sen taiteen mahdollisuuden, mutta paino on sanalla muotoilu. Se on Jörn Donnerin termi, se ei oo mun keksimä, kuinka ollakaan.

”Teollinen muotoilu”?

Niin, elokuvan suhteen siis. Mut en mä myöskään voi väittää, että Ajomies on teollista muotoilua. Se on niin epäteol-

linen ja tavallaan muotoilematon, että kyllä se sinne elokuvataiteen puolelle kuitenkin lipsahtaa. [nauraa]

3.3 IDEEAALINA AUTEUR VAI KOLLEKTIIVI?

Missä määrin te koette sit, että elokuva on ohjaajan teos ja missä määrin se on jotenki kollektiivinen?

J.P. Passi Varmaan riippuu niin paljon aina kyseisestä tuotannosta. Ainahan se kollektiivinen on. Että kyllä siellä niin moni ihmisen energiaa luovuttaa siihen, että ani harvoin sen kovin ohjaajan juttu on.

Mutta sitten herää myös sellanen kysymys, että missä määrin ne on ohjaajan hommia ja missä määrin tuottajan. Kai sitä tuottajavetoisuuttakin aikaa paljon on. Jolloin kaikki on vaan hommissa siellä, hankkimassa fyrkkaa sille tuotantoyhtiölle.

PIRJO HONKASALO Mä oon pitänyt tosi paljon näitä kansainvälisiä *masterlasseja*, ja ne haluaa niihin niitä klippejä elokuvista näytettäväksi. Ja mä oon sanonut, että en mä tee klippejä, mä teen elokuvia – se kokonaisuus on se mun työ. Musta se on tavallaan ihan selvä asia, että esimerkiksi pitkään fiktiiviseen elokuvaan sijoittuu valtava määrä luovien ihmisten taiteellista työtä, siellä on sisällä vaikka mitä hienoja asioita, mutta se kokonaisuus on ohjaajan. Ja ohjaaja on kiitollisuudenvelassa monelle taiteellisesti lahjakkaalle ihmiselle, mut jos ei sen pää kestä sitä, että se hallitsee kokonaisuuden, niin sit se ei ansaitse olla ohjaaja.

Kuvaajankin työ on alisteista sille asialle, sille kokonaisuudelle, josta se ohjaaja vastaa. Tavallaan kuvaus ei voi olla parempaa kuin se kokonaisuus. Se voi ehkä näyttää paremmalta, mutta se onnellisuus kuvaajalle on aina se, että elokuva on sen kuvauksen arvoinen, että se rakentaa sitä

Auteur-kysymys (eli missä määrin on järkevää pitää elokuvaa pääasiallisesti yhden ihmisen eikä kollektiivin teoksena) on itsessään eräs elokuvateorian ja –historian perustavanlaatuisimpia, ja tavallaan ratkaisematon, joten en yritäkään löytää siihen mitään lopullista vastausta.

Vaikka haastatellut eivät asemoi itseään selkeästi minkään koulukunnan edustajiksi, esitän seuraavilla sivuilla joitain perinteitä, joihin heidän näkemyksistään voi vetää yhteyksiä.

Kuten jo aiemmin mainitsin, Honkasalon voi sanoa edustavan perinteistä 50–60-lukulaista *auteur*-ajattelua selkeimmillään: Elokuvaa on aina ohjaajan teos, ja jokainen poikkeus tähän on virhe. Ohjaajalla on visio, ja mitä lähemmäs tuota visiota lopputulos pääsee, sitä onnistuneempi se on. Muut työryhmän jäsenet, riippumatta heidän panoksensa suuruudesta, ovat lopulta mukana vain auttamassa ohjaajaa kohti tuota visiota.

Yksi elokuvantekemisen suurimpia paradokseja lienee se, kuinka niin herkkä asia kuin elokuva – joka olennaisimmillaan koostuu ihmisten välisistä katseista ja niiden vivahteista – voi syntyä kuorma-autojen, radiopuhelinten ja henkilönostinten ”mielettömän röminän” keskellä.

samaa asiaa.

Ei kuvaus voi olla sen parempi kuin koko elokuva, et sillä lailla semmonen sooloilu on käsittämätöntä. Se pitäisi olla niin kuin entisaikaan, kun oli mestarit. Monet maalas esim. semmosta suurta maalausta, sen osia, mestarin ohjaamana. Monet niistä oli itsekkin aika mestareita maalatessaan niitä. Ja ne kaikki teki samaa kuvaa. Siksi se on musta järkyttävä ajatus, että kuvaaja tekee oman työnsä erilliseksi esimerkiksi rekvisitöörin tai lavastajan työstä. Koska ainoa mahdollisuus, että siitä voi tulla voimakas, on se, että ne tekee sitä samaa freskoa kaikki.

Ihannetapauksessahan ne menee niin yhteen, että siinä ei ole mitään ristiriitaa, mut oon nähny hyviä ohjaajia, joiden vahvuus ei oo sillä visuaalisella alueella vaan jossain muualla, ja sit ne menee ympäri niin ku puskutraktorilla. Sitä on nähty, että kuvaaja kävelee sen elokuvan yli. Ohjaaja on ollu niin heikko, että se on päästäny kuvaajan pyhittämään itsensä ja valoryhmän ja litistämään kaikki muut muka pienemmät roolit.

Se on se iso maskuliininen maailma, jossa on tappaavaa sähköä, niin sillä voi litistää jonku maskeeraajan arvottomaks. Se kuningasryhmään on aina jotenkin, siis fiktiossa, se kuvaaja ja valaisija ja valomiehet – ja sit on se mielettömän röminä, ja nykyään ne on aina mustissa asuissa niin kuin teollisuusvartijat ja niillä on sata erilaista pistoolia vyöllä, ja ne näyttää jo näyttelijöillekin niin pelottavilta, että niitä ei pitäis päästää settiin.

Se ei oo hyvä, että se kuvaaja menee sinne sillä asenteella, että se rupee määräämään. Se pitää päättää ensin, ennen kun kuvaukset alkaa, että oikeesti ymmärtää että tässä tehdään yhdessä elokuvaa, mut se lopullinen vastuu on sit ohjaajalla. Se ehkä on vaikee asia monelle kuvaajalle. Se ei tarkota sitä, etteikö niitten panos voi olla ihan valtava. No

mun yli ei voi kävellä – mua suojaa se kuvaajakoulutus, niin tätä ei mulle pääse tapahtuun.

J.P. PASSI Mä en koe olleeni varmaankaan koskaan semmosessa jutussa, mistä mä voisin ajatella, että se on jotenki täysin sen ohjaajan. Totta kai se ohjaaja sen vastuun kantaa ja sitä asiaa en väheksy, mutta oon ollu semmosissa jutuissa, että se kontribuutio on niin voimakas muillakin, että niissä on semmonen tunnelma, että sitä tehdään kimpassa. Mutta yhtä aikaa, kyllähän ne kuitenkin ohjaajan elokuvia aina on. Vaikka ohjaaja ei mitään tekisikään, niin jo se, että se vastuun kantaa omalla nimellään, se jo tekee elokuvasta ohjaajan elokuvan.

PIRJO HONKASALO *Tulennielijässä* (1998), joka leikattiin Tukholman elokuvainstituutissa ja jossa oli puolalainen pääleikkaaja ja saksalainen assistentti, me oltiin tosi eri mieltä siitä, miten elokuva loppuu. Ja sitten tuli Marita Hällfors minibussilla Tukholmaan hakeen kaikki rullat ja leikkauskamat pois, ja sitten se puolalainen leikkaaja ja saksalainen seiso siinä, kun me pakattiin se auto eikä oltu päästy yhteisymmärrykseen siitä, miten elokuva loppuu. Ne sano: ”Jos sä lopetat tän elokuvan niin kun sä haluut, niin sä lyöt puukkoa meidän selkään.” Sit me lyötiin pakettiauton ovet kiinni, ajettiin laivaan ja mä tiesin, että mä lopetan sen kuitenkin niin kun mä sen lopetan. [nauraa] Se oli kauhea tunne, kun se yhteistyö oli ollu hirveen hieno. Mut se kuitenkin on ohjaajan teos se kokonaisuus. Mut aina pitää muistaa, että se ei olis sitä, jos ei siinä olis niitten muitten taiteellista panosta. Ei voi millään tavalla ajatella, että se on mun yksin saavuttama teos. Ne on korvaamattomia ne ihmiset. Mut sit kun tullaan tähän, että miten tää elokuva lopetetaan, niin vaikka ne sanoo, että mä pistän puukkoo heidän selkään,

Passin näkökulmasta on vedettävissä yhteyksiä nykyisiin teatterin tekemisen käytäntöihin – tai näin uskallan ainakin väittää oman hyvin rajoittuneen teatterikokemukseni valossa: Ohjaaja on kokoava voima, muiden sparraaja, joka määrittää yhteisen suunnan avoimessa prosessissa, jossa koko työryhmä voi kuitenkin vaikuttaa tuohon suuntaan. Ohjaajan rooli on enemmän työnjohdollinen ja valmentava – ja lopulta myös moraalinen sikäli, että hän ottaa kokonaisuuden omalla nimellään kantakseen – mutta hänen roolinsa taiteilijana ei ole massiivisesti merkittävämpi kuin muiden työryhmän jäsenten.

Auteur-keskusteluun liittyen Laine nostaa esiin näkökulman, jota voisi pitää pohjimmiltaan hollywoodilaisena: Ohjaaminen on käsityöläisammatti siinä missä kuvaaminenkin – ”teollista muotoilua”. Se on käsikirjoituksen toteuttamista näyttelijöiden toiminnaksi ja kuviksi. Sitä toteuttavalla persoonalla on toki väliä, mutta ensisijaista on se, onko ohjaus ”hyvää”. Kaksi eri käsityöläistä veistäisi varmasti kaksi erilaista lampunjalkaa, mutta kädenjäljen persoonallisuutta tärkeämpi kysymys on lopulta: ”Onko se hyvä lampunjalka?”

Huomattavaa Laineen kannassa on myös, että sen mukaan elokuvan erityislaatu on enemmän sen käsikirjoituksessa kuin toteutuksessa – myös perinteinen näkemys Hollywoodissa, missä puolen tusinaa script doctoria saattaa hioa käsikirjoitusta, joka sitten annetaan jonkun nobodyn ohjattavaksi.

niin se on silti mun päätös.

J.P. PASSI Onko sulla tän kysymyksen taustalla joku tietty mitä jahtaat?

Ei. Ei oikeen. Tai siis se varmaan liittyy osin siihen, miten erilainen suhde on leffoihin, jotka on ohjannu kuin sit semmosiin, jotka on vain kuvannu.

J.P. PASSI Niin.

Ja ehkä siihen, että onko ajatus se, että tässä on nyt yksi ihminen, jolla on ajatus siitä, että tällanen elokuva pitäis tehdä ja ikään kuin muut on sitten jelpimässä sitä siinä – vai onko se niin, että joku on että: ”Hei mennäas ja tehäas – ja tehäas yhdessä”?

J.P. PASSI Kyl se tota jälkimmäistä mun mielestä on. Mun mielestä hyvä ohjaaja antaa muitten ihmisten tehdä. Ja kun se titteli ei oo määrääjä tai käskijä tai tekemään laittaja vaan ohjaaja – se nimenomaan ohjailee sitä muitten toimintaa – niin parhaimmillaan se on tosi nättiä ja pehmeällä, kevyellä kosketuksella tapahtuvaa suuntaan vaikuttamista tai sen tyyppistä.

JARKKO T. LAINE Mä en siis pitkälle vietynä usko oikeen kumpaankaan vaan niiden komboon. Että kun elokuva on taidetta, niin se on silleen auteur-taidetta, että joku on sen kirjottanu – ja enemmän se on vielä sen kirjottajan auteuriutta kun ohjaajan. Periaatteessa kenen tahansa ammattiohjaajan pitäis pystyä ohjaamaan mikä tahansa käsis, mutta se ainutlaatuisuus on syntynyt siinä käsikirjoitusvaiheessa. Mitä ei täällä siis helposti huomaa, mutta niin se jotenkin on. [nauraa] Ja kun täällä ei oo sellasia auteur-tyyppisiä ohjaajia – paitsi Pirjoa

kyllä pitäisin sellaisena. Mutta niitä on niin vähän, että ei oo syntynyt sellasta todellista *auteur*-kultturia. Ja sen takia täällä on menty enemmän sellaseen kollektivismiin.

Mut esimerkiksi se seuraava, jos mä nyt ikinä ohjaan seuraavan elokuvan, niin se todennäköisesti on sellanen, että mä itse oon siinä pääkuvaaja, ohjaaja ja kirjottaja. Kaikki tämä sen takia, että se visio on semmonen, että sitä on niin vaikea ruveta selittämään muille. Kun se on sellanen konsepti, että sitä voidaan kuvata relatiivisen hitaasti, ja sitä tehdään enemmän kuva kerrallaan kuin kohta kerrallaan, niin miksi ruveta selittää sitä kellekään muulle ja jättää tilaa semmoselle mahdollisesti huonosti kuuluvalla radiolla, kun voi ite tehdä sen kaiken?

Herättääkö sit mitään ajatuksia tämmöset ohjaajat – joitakin tulee mieleen Ameriikan maalta – jotka on sit jossain kohtaa päättäny että ei tähän seuraavan leffaan tarvita kuvaajaa ollenkaan? Uusimpana tulee mieleen tää Paul Thomas Anderson, joka kuvas uusiman leffansa ite. Ja sitten on ainakin toi Steven Soderbergh.

JARKKO T. LAINE Aivan, niinpä. Mä oon niitä kyllä niin vähän nähny, että mä en osaa niistä lausua mitään.

Mä mietin, että liittyykö siihen sellanen ajatus, että jos ei olis aika- ja budjettipaineita ja jotenkin eläis täysin vapaassa maailmassa, niin oisko ideaali sitten se, että siellä ois yks ihminen, joka tekee kaiken ja päättää kaiken? Että missä määrin se on yhden ihmisen teos, ja missä määrin se on kollektiivinen teos?

JARKKO T. LAINE Siihen toi varmaan liittyy, että jos ne on katsoneet, että ne saa nyt sen verran budjettia melko simppeleihin asiaan, niin

Itse asiassa elokuvalla (*Phantom Thread*, 2017) ei ole nimettyä kuvaajaa ollenkaan, vaan se tehtiin jonkinlaisen kollektiivisuuden hengessä. Paul Thomas Anderson työskenteli saman valaisijan ja kamera-operaattorin kanssa kuin aiemmissa elokuvissaankin. (Sullivan 2017.) Valaisija kreditointiin nimikkeellä *lighting cameraman* Andersonin ollessa viimekätinen auktoriteetti, mutta ilman kuvaajan nimikettä. (O’Falt 2017.)

Sivuuttamalla kysymyksen perimmäisen ajatuksen ohjaajan hypoteettisesta kaikkivoipaisuudesta (eli ”mitä jos ei tarvitsi ketään muita?”) Laine tulee paljastaneeksi sen mielettömyyden muuna kuin puhtaana ajatusleikkinä. Voihan kysymystä tietysti pohtia hamaan tappiin saakka, mutta se ei muuta sitä faktaa, että tuskin edes yhtään animaatioelokuvaa – pitkistä näytelmäelokuvasta puhumattakaan – on saatettu kankaalle asti täysin yhden ihmisen voimin.

ne pystyy tekeen sen ite. Koska en mä keksi mitään muuta kuin se kontrolli. Tosi vaikee keksii mitään muuta syytä kuin se kontolli vaan – että ”tää on mun teos”.

Vastaako se sun näkemystä siitä, miten leffoja on järkevää tehdä? Että se on lähtökohtaisesti yhden ihmisen...

JARKKO T. LAINE Ei se oo yhden ihmisen taidelaji. Öljyvärimaalaus on – siihen on ihan turha lähteä kahden, vaikka sekin varmaan ois ihan mielenkiintoista. Toi on kuitenkin ryhmätyötä. Ohjaajan ja kuvaajan jälkeenkin siellä on liuta ihmisiä, joita niitäkään ei voi pudottaa loputtomiin pois. Ja kyllähän kaikki tommoset maailman suuret auteur-ohjaajat on kuitenkin käyttäneet kuvaajaa.

Tosin, kukaan ei muista ketä ne on ollu. Joku Jacques Tatin kuvaaja, kuka se on ollu? Kukaan ei tiedä. Tai, vanha esimerkki, mutta Kubrickin viimeiseksi jäänyt elokuva [*Eyes Wide Shut*], niin kuvaaja oli siinä jo *lighting cameraman*, koska Kubrick ite oli *director of photography* – kreditoimatta, mutta noin henkisesti. Se sen mielipiteen isous alkoi oleen jo sitä luokkaa.

3.4 OHJAAMINEN JA KUVAAMINEN – POHJIMMITAAN SAMA ASIA?

Tää on varmaan tyhmä kysymys...

PIRJO HONKASALO Se on varmaan hyvä jos se on tyhmä.

Näätteks te että ne on samoja asioita, kuvaaminen ja ohjaaminen? Että onko se sama asia ja sen kaks pikkusen eri puolta, vai onks ne niin ku kaks eri asiaa?

JARKKO T. LAINE Ne on sen kaks pikkusen eri puolta. Ja tässä mielessä *Ajomies*(2013) oli käänteentekevä, että nykyään kun mä

kuvaan, niin mä kyllä ohjaan siinä sivussa koko ajan mielessäni. Ja niiltä osin, kun mä nään, että mä uskallan ohjaajalle sanoa kävelemättä hänen ylitseen, niin mä kyl sanon. Siis paitsi kuvien osalta niin myöskin ihan dialogin osalta. Jos mä kuulen mielestäni epätarkkaa dialogia, mä voin käyttää sanomassa sen, jos mä nään, että se ohjaaja sietää sen.

PIRJO HONKASALO No siis tähän riippuu. Voin sanoo, että mulle ne on sama asia. Ja varsinkin dokkarissa mun mielestä kuvaaminen on ohjaamista. Jos tekee sellasia dokkareita, jotka tapahtuu in real life. Se on vielä esimerkiks niin dokkarissa, että jos sä vaihdat painoa toiselle jalalle niin se kuva muuttuu täysin. Koko sen kuvan dynamiikka voi muuttua sillä, että sä vaihdat painon toiselle jalalle. Siihen tuleeikin tällainen kulma, tai meet viis senttiä alaspäin. Et sä voi tommosista keskustella kenenkään kanssa. Fiktiossa sen jotenki voi.

J.P. PASSI Mun mielestä ne on niin ku ihan saman asian tekemistä. Ne on sen lopputuloksen, sen jonku illuusion tavoittelemista. Jotenki onnistuneessa prosessissa ohjaajan ja kuvaajan katseet on samaan suuntaan ja ymmärretään jo puolesta sanasta, miten toisen lause päättyy. Ja siinä pitää ymmärtää toistensa toimenkuvista helvetisti ja muitten toimenkuvista. Siinä pitää ymmärtää, että siellä saattaa olla pienen pieni yksityiskohta rekvisiitassa, joka pilaa kaiken, ja sekin pitää ymmärtää, pitää ymmärtää hyvin laajasti ja olla rehellinen sille näkemälleen.

Että sitä kai se on se elokuvan tekeminen, siinä. Siinä kohtaa kun tehdään siinä varsinaisessa tekemisvaiheessa, en mä nää niissä eroa. Täydellisimmilläänhan se ois sitä, että siinä vois vaihtaa. Itse asiassa näin me Jarkon kans tehtiinki [*Ajomiehen* kuvauksissa]. Mehän vaihdettiin, että joka toinen päivä toinen operoi ja joka toinen päivä toinen. Toki

molemmat siinä oli. Ohjaamistahan ei sillä tavalla jaettu – tietenkin sana oli vapaa, mutta se olis varmaan ihan yhtä hyvin voinut mennä niinkin, että toinen pitää joka toinen päivä päänsä kiinni ja toinen ohjaa [nauraa] ja se ois silti mennyt oikein.

JARKKO T. LAINE Se liittyy ehkä myös siihen, että suurin osa keikoista on kuitenkin sellasia nykyään, että itse on kaikkein kokenein ihminen ryhmässä. Niin miksei sitä sit hyödyntäisi sen elokuvan hyväksi? Kun millään muulla kun sillä, että niistä tulee hyviä ei oo merkitystä – kun ei pysty eikä jaksa olla mukana enää yhdessäkään sellasessa, josta tule huonompi, jos siihen pystyy itse vaikuttaan.

J.P. PASSI Siinä pitäis vaan saada kaikki egot ja ihmisten henkilöllisyydet piiloon ja tähdätä vaan siihen mahdollisimman erityiseen lopputulokseen, löytää jotain kerrottavaa, jota ei oo ennen kerrottu. Että sais tehtyä elokuvan, joka tästä maailmasta vielä puuttuu. Ja siinä ei oo tilaa itsekkyydelle tai jonku oman tontin tai semmosen vartioimiselle.

Joskin kaikki mitä sanoin äsken siitä tontista ja näistä niin kyllähän se voimassa on, että tietyt tavat täytyy olla ja tietyt toimenkuvat. Ne tontit on myös sen verran isoja, että ei voi hirveesti ruveta svaijaamaan, tai helposti jää joku tontti ilman päällikköä sitten.

PIRJO HONKASALO Mitä sä muuten kysyt?

Niin onks ne sama asia?

PIRJO HONKASALO Mulle ne on. Mä oon sanonu, että sit kun mä en enää jaksa kuvata tai pysty kuvaamaan, niin sit mä lopetan ainakin dokumenttien tekemisen. Että se on se itse juttu. En mä

voi kuvitella, että mä oisin jossain todellisessa tilanteessa verbaalisesti kertomassa jollekin: ”Voisikö nyt vaihtaa jalkaa”. [nauraa] Kun eihän kuitenkaan semmosta statiiivia oo vielä keksitty ku ihmisvartalo. Jos sä kuvaat käsivaralla dokumenttielokuvassa niin se on niin nopea ja herkkä. Se käsittämätön oivallus, että jos mä teenki näin, ei sitä voi kenellekään kertoa. Fiktiossa ehkä vähän toisella tavalla. Se on kaikki kuitenkin järjestettyä, ja siinä voi sit ajatellakin.

Onks kuvaaminen sitten ikään kuin vesitetty versio ohjaamisesta, että siinä ei vaan pääse puuttumaan kaikeeseen, vai onko siinä joku asia, jota ei ohjaajan pallilta pääsekään tekemään?

J.P. Passi Ohjaaja ei sitä omaa katsettaan lopulta sinne saa. Kuvaaja saa. Se on ehkä vähän ehdottomasti sanottu, koska varmaan jossain määrin... No en mä tiedä miten. Se on silleen kuitenkin millipeliä monestikin se kuvaaminen, että siellähän se kuvaajan ajatus tai ajatuksen puute tai kiinnostuksen aiheet, siellähän ne näkyy. Toki siellä näkyy ohjaajankin intentiot, mut eikö se kuitenkin sen kuvaajan pään läpi suodatu? Ohjaaja laittaa jotain siihen tarjolle, ihmiset tekeen jotain, mutta sitten kuvaaja valitsee sen katsoa jotenkin. Totta kai ohjaajan kanssa yhteistyössä ja kaikkee, mutta enemmän tai vähemmän kuvaajan vastuualueella on se, miten se sitten katsotaan ja koetaan, ja siitä on mulle elokuvan tekemisessä helevetisti kysymys, siitä katsomisesta.

Ja ylipäätään siitä, että onko se näyttämistä vai katsomista. Siinäkin on iso ero, että isännöidäänkö sitä näyttämällä ja käyttämällä valtaa siihen, että nyt sinulle suostutaan näyttämään vain tämän verran, vai onko siinä joku oma havainto ja ajatus mukana, jolloin se lopputulos imitoi ehkä sitä katsetta.

Näen, että Honkasalo ja Passi ovat tässä asiassa lopulta hyvin samoilla linjoilla. Heidän näennäisesti erilainen suhtautumisensa juontuu erilaisista tavoista tehdä fiktiota. Lyhykäisyydessään Passi on hyödyntänyt fiktiokuvaussissaan paljon metodiikkaa ja estetiikkaa, jota Honkasalo on käyttänyt lähinnä dokumenttielokuviissa.

Onko elokuva elämän vangitsemista vai elämän luomista?

Tavallaan tämän vastakkainasettelun voisi tuomita mielettömäksi heti kättelyssä, sillä onhan kuvaamisessa aina kyse rajaamisesta, eli siitä että ”nyt sinulle suostutaan näyttämään vain tämän verran”. Suurin osa kameraa ympäröivästä maailmasta rajautuu aina pois kuvasta, joten jokin päätös ja ”vallankäyttö” siihen väistämättä liittyy. Tätä Passi tuskin onkaan kieltämässä.

Hänen kysymyksensä näyttämisestä ja katsomisesta liittyykin nähdäkseni eniten elokuvan tekijöiden tarkoitukseen, metodiikkaan ja suhtautumiseen yleisönsä – siihen, kuinka tietoinen tai intuitiivinen rajauksen (ja kameran rytmin jne.) valinta on. Toisaalta, missä mielessä tai kenen kannalta on väliä sillä, imitoiko lopputulos kuvaajan havaintoa ja katsetta? Onko kyse siitä vaikutelmasta tai kokemuksesta, joka katsojalle halutaan välittää, vai voiko ”lopputulosta” tarkastella jossain muussa valossa? Sulkeeko tietoinen ”näyttäminen” pois katsetta imitoivan lopputuloksen? Eli jos tavoite on katsetta imitoiva lopputulos, voidaanko siihen päästä vain ”katso-malla” eli kuvaajan intuitiivisella reagoinnilla omaan havaintoonsa? Eli onko välittömän havainnon vaikutelma pohjimmiltaan eri asia, vai sama asia, kuin välitön havainto? Tai yleisemmin: onko perustellusti tehtävissä eroa itse asian ja sen vaikutelman välillä?

Vyyhti on enemmän väitöskirjan kuin kandidaatin tutkielman kokoluokkaa, joten otan harppauksen eteenpäin ja oletan, että Passi tekee jonkin olennaisen eron intuitiivisen havainnon ja sen pintavaikutelman välillä – eli että katsetta imitoiva lopputulos todella vaatii kuvaajalta myöntelevää katsomista.

Tästä oletuksesta lähtien näyttää kuvaajan määrittäminen lopputulokseen kiistatta suurelta. Ja jos hyväksytään ajatus, että Passin menetit fiktiokuvaussessa tulevat hyvin lähelle Honkasalon metodeja dokumenttikuvauksessa, saa näkökulma vahvistusta myös Honkasalon aiemmista kommentteista. Näin ollen voidaan todeta, että käsivarakuvauksessa kuvaaja tulee erityisen lähelle ohjaajan ”tonttia”.

En ole Passin kanssa välttämättä eri mieltä – tai samaa mieltä.

Bill Fraker – viisi kertaa Oscar-ehdokkaana ollut Hollywood-kuvaaja, joka myös ohjasi kolme pitkää fiktioelokuvaa – vastasi näin kysyttäessä, mikä on vaikeinta siirtyessä kuvaajasta ohjaajaksi: ”Päästää irti visuaalisesta tarinankerronnasta. Mielestäni täytyy todella päästä sisään draamalliseen tarinankerrontaan, ja siinä ei voi nojautua mihinkään tai ottaa tukea, jos tekee leffaa. Täytyy mennä ja tehdä. Kameramiehet ovat niin erityisesti koulutettuja, että heidän on vaikea muuttaa suhtautumistaan. Se on luonnollinen siirtymä, enkä sano ettei sitä tapahdu, mutta se on vaikeaa. Useimmilla sitä yrittäneillä kuvaajilla on ollut vaikeuksia onnistua.” (Schaefer & Salvato 1984, 150.)

Voin tunnistaa omissa ohjauksissani tarpeen välttää ilmaiselvää ”visuaalisuutta”. Se kumpuaa varmasti osaltaan yrityksestäni todistaa, että olen ”oikeasti myös ohjaaja” enkä vain ”kuvaaja, joka ohjaa”. Olen halunnut, ettei elokuviani voitaisi vahingossakaan arvata ”kuvaajan ohjaamiksi”.

Tällainen todistelu ei varmasti paranna lopputulosta, vaikka tietysti tyylivalintoihini on ollut lukemattomasti muitakin syitä.

Tuleeks siinä sit tämmönen käsivara-aspekti mukaan? Koeksä, että siinä se on vahvempi se kuvaajan määrittys siihen?

J.P. PASSI Joo, monestikin, joo. Kyllähän siinä pystyy reagoimaan nanosekunneissa niihin omiin impulsseihin. Että sit monesti eritoten radalla huomaa, että vittu tässähän on koko ajan myöhässä ja koko ajan liian vähän jossain tai liian jossain tai liian elottomana, että sieltä puuttuu semmonen reaktiivisuus. Mikä varmasti sopii joihinkin hetkiin. Että kyl mä varmaan äskeistä puhuessani tarkoitin nimenomaan käsivarahetkiä.

PIRJO HONKASALO Mähän en nuoruudessa koskaan saanu ohjaajapalkintoja, vaan kuvaaja sai aina palkinnon. Kun me *Betoniyötä* aloitettiin, niin mä sanoin Peterille: ”En tiedä miten tässä käy, mutta yhden asian mä voin luvata sulle: sä saat jussin.” Kaikki mun fiktiivisten elokuvien kuvaajat on aina saanu jussin. Vasta myöhemmin ne raadit on tajunnu, että mullakin on jotain asiaa siihen kuvaan. Esim. *Tulipäässä*, mitähän se mahto saada, vaikka kuinka monta jussia, mut mä en saanu siitä. Jotenki niiden oli hirveen vaikee ymmärtää, että se kuva on se itse ilmasu. Että se kuva on tarkoituksellisesti myös ilmasua.

Se jotenkin katsottiin negatiivisena – ei enää niin paljon, mutta silloin aiemmin – ikään kuin pyrkis jotenkin hämärtämään jotakin, huijaamaan sillä kuvalla. Että sä ohjaajana huijaat. Ei katsottu, että se kuva on se itse ilmaisu, saakeli. Että sä oot varmaan muuten ihan handicap, niin sit sä yrität jotenkin petollisesti huijata sillä kuvalla.

Niin, että sillä visuaalisuudella yritetään peittää sitä ettei osaa? Ettei oo mitään sanottavaa?

PIRJO HONKASALO Peittää jotain niin ku... Eikä niin et se on suoraa ilmaisua. Se on siinä, siinä kuvassa se ilmaisu. Minkä takia kuvataiteessa ymmärretään, että kuva on ilmaisua – miksei elokuvassa kuva ole ilmaisua? Mut sit on tietysti sellasia elokuvia, joissa ei oo mitään – ja sit kuvaaja vetää jotakin omaa *show*'ta. Mutta jos mulla oli ohjaajana jo joku kuvallinen näkemys, se katsottiin negatiiviseksi.

Ja varmaan just tässä maassa, jos katsoo mitä ylipäätään tehdään. Kun ei sillä visuaalisuudella juhlita, tai jos sillä juhlitaan niin sit se on just sitä, että se ei välttämättä liity siihen, mitä sillä leffalla yritetään.

JARKKO T. LAINE Niin kyllä se on ihan totta, että täällä tehdään tosi paljon sellasia elokuvia, joissa iso visuaalisuus on tahallinen tai tahaton yritys paikata sen kerronnan heikkouksia. Tuntuu, että mitä heikompi käsis ja mitä heikompi ohjaaja, niin sen visuaalisempia ne leffat on, aina.

Ehkä se oli yks lähtökohta myöskin *Ajomiehessä*. Mä en missään nimessä allekirjoita ikinä sellasta, että me oltais haluttu, että se näyttää tahallaan vaatimattomalta, mutta että se näyttää normaalilta. Silleen, että jos tuolla ulkona näyttää vaatimattomalta, niin sit se näyttää vaatimattomalta, kun sitä menee observoimaan tekemättä paljon mitään. Sanottiin näyttelijöille: ”Menkää tosta, niin me laitetaan käyntiin.” Jos se on vaatimattoman näköstä, niin sillen vaatimattomuus on katsojan silmässä, mutta siihen ei pyritty, vaan sellaseen observointiin. Ja se liittyi just siihen, että nyt tää pikku tarina on tärkeä, ja tää edellä mennään, ja mikään ei saa olla siltä pois. Ja toisaalta milloin saa? Ei milloinkaan.

4 IDENTITEETTI

Kuka minä olen? Mitä se tarkoittaa? Vaihteleeeko identiteetti ajan kuluessa? Voiko se olla jaettu? Miksi teen elokuvia enkä jotain ihan muuta? Mikä on suhde elokuviin, joissa on "vain" kuvaaja? Mitä tarkoittaa työ, ammatti tai ammattilaisuus, ja mikä on sen suhde taiteeseen?

4.1 OHJAAJUUDEN/TEKIJYYDEN JAKAMINEN

Paljonko siinä Ajomiehen prosessissa on semmosta, mitä pystyis jalostamaan vähän isompaan leffaan?

JARKKO T. LAINE No muun muassa se, että oikeesti joskus erittäin kannatettava ajatus – varsinkin vähän isommassa elokuvassa, mut se ei liity suoraan siihen isouteen – olis kaks ohjaajaa.

Minkä takia? Ja minkälaisella ajatuksella?

JARKKO T. LAINE Sillä vaan, että siinä on kaks päätä, jotka ajattelee samaa asiaa, mutta sen vähän eri puolia. Esim. Ruotsissa tehdään tosi paljon niin, että on kaks ohjaajaa – tämmösiä kavereita, jotka on yhdessä kasvanu siihen ja aina tehny sitä yhdessä, esim. tehny parina jotain mainoksia ja sitten lähteny pitkiin leffoihin, ja sit ne vaan ohjaa kahestaan. Ja voi olla, että toinen keskittyy enemmän kuvalliseen puoleen ja toinen enemmän näyttelijäpuoleen, mutta ei silläkään oo silleen väliä. Voi vaan olla, että siinä on kaks päätä. Niiden tietysti täytyy sit olla hyvin saman muotoisia päitä.

Ja Ajomiehessäkin oli se, että me oltiin yhdessä kirjoitettu se – mun ideasta, mutta sitten mä en pystynyt sitä ite kirjottamaan ja etsin siihen nopeassa tahdissa kirjoituskumppanin, joka löytyi aika ilmeisesti. Ja mä en ihan muista miks, mutta siinä oli ihan lyhyt alkuvaihe, jolloin oli

Kielitoimiston sanakirja:

Identiteetti

1. (omin) olemus, ominaislaatu, yksilöllisyys; henkilöys.
2. paremmin: identtisyys.

Ura:

1. kulkuneuvon, veden tms. maastoon tekemä jälki; yl. pitkänomainen syvennys, uurre, uurros.
2. ihmisen toiminta ja eteneminen jllak alalla, js-sak ammatissa, karriääri; elämäntehtävä, ammatti.
3. **mat.** kuvio jonka jokainen piste täyttää tietyn ehdon.

Ammatti: jnk (pääasiallinen) työ(ala).

Olemus:

1. ihmisen (harv. eläimen) ulkoisten ja sisäisten ominaisuuksien havaittava kokonaisuus; ulkonäkö, hahmo; luonne, sielu.
2. yl. ominaislaatu, perusluonne, olennaiset piirteet.

Työ

1. (ihmisen) tietoisesti jnk tehtävän suorittamiseen tähtäävä toiminta, työnteko, työskentely, toiminta.
2. kova, ankara ponnistus, urakka, uurastus, aherrus, raadanta; vaiva, vaivannäkö.
3. kerrallisesta, yksittäisestä toiminnasta: suoritus, tehtävä, toimi, askare, puuha.
4. ansio-, palkkatyö, toimi, virka.
5. jnk tekemiseen käytettävä t. tarvittava työmäärä.
6. tekotapa, kädenjälki.
7. työnteon tulos, aikaansaannos, valmiste, tuote.
8. teko.
9. yl. toiminta.
10. fys. energian muuttuminen toiseen muotoon voiman vaikuttaessa.
11. korttip., us. mon. korttien sekoitus ja jako.

Tämän häkkyrän ei ole tarkoitus selventää mitään muuta kuin käsitteiden ”identiteetti” ja ”ammatti” – eli pohjimmiltaan identiteetin ja työn – moninaista yhteen kietoutumista. Tästä häkkyrystä nousee lyhyesti muotoiltuna kysymys: Missä määrin identiteetti (se mitä ihminen on tai kokee olevansa) ja työ (se mitä ihminen tekee) ovat sama tai eri asia? Eli, määrittyykö ihminen kokonaan sillä mitä hän tekee, vai jääkö sen ulkopuolelle jokin ”omin olemus”, joka edeltää kaikkea tekemistä? Koska käsillä ei ole filosofian väitöskirja vaan elokuvataiteen kandidaattityö, en yritäkään pureutua kysymykseen tämän syvemmin. Tyydyn vain toteamaan, että etenkin tällä hetkellä yhteiskunnassamme on tyypillistä, että identiteetti ja ammatti sekoittuvat toisiinsa, ja että monille ammatti on *ensisijainen* identiteetti.

Mitä tarkoitan kun puhun elokuvantekijän identiteetistä? Voiko siitä puhua samalla tavalla kuin mistä tahansa ammatista?

joku outo ajatus, että mä ohjaisin sen yksin. Mutta sitten itse lausuin ääneen, että siinähan nyt ei oo mitään järkeä. Me ollaan tää yhdessä luotu ja pantu paperille ja kehitetty se tarina, niin me tehdään se loppuun asti yhdessä. Mikä rupes liittymään myös siihen kuvaajakysymykseen. Että me myös kuvataan se tietysti kimpassa, koska kaikessa muussa ois ollu erittäin vähän mitään järkeä.

Mutta tavallaan, jos soveltais sen konseptin isompaan leffaan, niin ihan hyvin vois olla kaks ohjaajaa, ja sitten kaikki on mahdollista. Jopa niin, että se toinen vois vaikka operoida kameraa ja tekis sen siitä etsimen kautta, ja toinen tekis tästä suoraa. Isommassa tuotannossa silti siinä välissä vois olla ihan oikea kuvaaja, joka vaan ei operoisi. Kaikki on mahdollista. Se vaatii vähän vaan semmosta vapaata ajattelua, jota me myös haluttiin tuoda, koska edellisen keran suomalaisessa fiktioleffassa oli ollut kaks ohjaajaa just Honkasalon aikoina, -82 tai sinne päin.

PIRJO HONKASALO Se oli Pekka Lehdon kans jotenki semmonen tosi tyypillinen, että kun tää on niin kauheen kova ala, niin jos sä sit kauhean nuorena lähdet jonkun toisen kanssa tekemään, niitä loputtomia takaiskuja, joita tulee rahoituksessa ja kaikissa, niin niitä on aika paljon helpompi kestää. Kaks voi mennä ottaa lasit viiniä ja kirotta koko maailman ja seuraavana aamuna herätä ihan virkeinä ja jatkaa taistelua. Turpaan tulee kuitenkin aika paljon.

Kyllähän kaikki ne meidän varhaiset elokuvat on mun aiheesta lähtöisin. Kyllähän mulla on enemmän suuntaa ollut siihen ohjaamiseen, ja Pekka taas oli tuotannollisesti niin paljon rohkeempi ku minä, että mä en uskaltanu semmosia lainoja tai mitään. Pekka oli tosi kekseliäs siinä, miten rahotus hoidetaan. Se oli sillaa hyvä kombo, mut vaan aikansa. Mä luulen, että mun tekemiset ois jääny

siihen, että mä en oo koskaan tykännyt käsitellä rahaa, enkä vielääkään tykkää, ja Pekka oli niin paljon rohkeampi näis raha-asioissa. Jos mä oisin saanu johtaa niin meidän asiat ei ois edistyny, siis näissä talous- ja tuotannollisissa asioissa. Pekka oli hirveen paljon rohkeampi niissä, ja ehkä mä olin sit näissä muissa asioissa.

Mut se on varmaan aika paljon helpompi tulla alalle jos on kaks. Sä joudut käsittelemään, niin meidän aikana kuin nytkin, valtavan määrän pettymyksiä. Mä muistan, kun Matti Kassila saneli [Elokuva]säätien pöytäkirjaan *Tulipäästä* tämmösen perustelun sille, miksi se ei saanu tukea: ”Tekijöillä (me oltiin siis jotain kaksikymppisiä) on olematon mahdollisuus onnistua työssään.” Mä muistan sen sanatarkasti, se oli niin rohkeaseva. [nauraa] Ylipäätään olematon mahdollisuus onnistua työssään. Ja se, että sä voit mennä johonkin ottamaan pari kaljaa ja kirota ja raivota kahdestaan, niin on se aika paljon helpompaa. Sä helposti jätät semmoseen kehään yksin.

Mut sit pitää myöskin tunnistaa, koska tää juttu on ohi. Me henkisesti kasvettiin täysin eri suuntiin. Annettiin toisillemme varmaan tosi paljon, ja hienoa oli. Kerittiin sekoilla ja vaikka missä. Mut sit täyty vaan myöntää, että kahdestaan ei voi ohjata, eihän semmosta ole olemassakaan.

Okei. [nauraa]

PIRJO HONKASALO Ei semmosta oo olemassakaan. Sillon ihan nuoruudessa, kun sillä ei oo mitään väliä, niin voidaan kuvitella, että se jotenkin on yhteistä. Sillä tavalla tietenkin voi, että kyllähän me tietenkin puhuttiin kaikki ennalta, mut sit itse siinä ohjaamistilanteessa eihän sitä voi yks käydä supsuttamassa näyttelijän vasempaan ja toinen oikeaan korvaan – sehän pyörtyy se näyttelijä! [nauraa] Mut siinä ei oo mun mielestä

mitään semmosta ihmettelemistä. Ihmeellistä on, että pystyy useamman vuoden kuitenkin tekemään.

Kai me nuorina ihmisinä tunnettiin, että tää toimii jollakin tavalla, mut sit kun tuli enemmän ikää niin alko paljastuu, kuinka erilaisia ihmisiä me kuitenkin ollaan. Tuli enemmän sitä omaa näkemystä, ja näkeehän sen nyt meidän elokuvista, että ne on täysin erilaisia sen jälkeen, eikä siinä oo mitään pahaa. Pystyttiin tekemään tommonen nuoruuden potku yhdessä, ja sit molemmat meni omia teitään.

En mä voi kuvitella semmosia ihmisiä... Musta on kauheen vaikea kuvitella viiskymppisiä ohjaajia, jotka ohjais yhdessä. Onhan näit jotain, Tavianin veljekset, mut mikä se totuus siellä takana kuitenkin on? Että Matti ja Teppokin – kaikki tietää, että toinen ohjaa ja toinen peesaa! [nauraa] Ei onneks jatkettu minään Mattina ja Teppona.

Jos leffat on lähtökohtasesti ohjaajan leffoja, niin mikä se suhde on sit leffoihin joissa on ollu vaan kuvaajana? Ikään ku, mikä sun sitoutuneisuus tai omistussuhde niihin on?

JARKKO T. LAINE Mulla se on aina ollu aika iso, koska mielestäni mun panos on ollu niihin suhteellisen iso. Ehkä alussa sen takia, että teki itsekin kokemattomana kokemattomien ohjaajien kanssa, ja jotenkin yritettiin opetella sitä asiaa yhdessä. Ja kaikki, mitä oli kokenut, niin kaikki ne muruset yritti jakaa sinne pöytään mahdollisimman tehokkaasti. Sen takia ne oli tärkeitä, että se panos oli sen verran iso.

Nyt kun on enemmän kokemusta, niin se on periaatteessa yhtä iso mutta vaan vähän toisella tavalla. Kyllä mä ne näen tärkeinä edelleen, mutta ehkä mä näin ne tärkeämpinä aikasemmin. Silleen omempina lapsina näki ne ehkä silloin joskus kauan sitten.

J.P. PASSI Joo, kyllä sitä kuvaajana, vaikka kuinka yrittää olla siinä isänä ja äitinä ja ties minä vanhempana sille teokselle, niin ei silti mitenkään pysty oleen niin läheinen kun on, jos on kirjottanu tai ohjannu tai peräti molempia. Se vastuu on kuitenkin jotain ihan toista. Kuvaajana pääsee jossain määrin enemmän piiloon kuin kirjoittajana.

Kyllähän se on jotenki niin ankaraa, jos itekseen kirjoittaa. Sit kun se on siinä paperilla, niin sit ei oo enää mitään tekosyytä minkä taakse mennä. Kuvaajana on kuitenkin olosuhteiden armoilla – aina voi väistää, että: ”Joo oli liian vähän aikaa, tai en mä oikeesti olis halunnu sitä noin tehdä mutta kunpahan tein vaan.” Mutta sit kun oot vaan sinä, tietokone, printteri ja paperi, niin siinä ei auta mikään selitys. Lopputuloksen suhteen ehkä, mutta niissäkin mulla on ollut siunauksena ja kirouksena olla niin tiiviisti mukana prosessissa, ettei pysty väistää.

PIRJO HONKASALO Kyllähän esimerkiksi se *Kuulustelu* on Jörnin leffa kuitenkin. Siinä oli semmonen tilanne, että Jörn ei ollut hirveen pitkään aikaan tehnyt elokuvaa, ja sillä alko olla enää aika vähän kontaktia niihin ihmisiin, jotka aktiivisesti tekee elokuvaa. Ja mä oon ollu varmaan yhdeksäntoista, kun oon mennyt Jörnille töihin – ollaan näitä vanhan kaartin satureita. Ja kun Jörn on ollu kauheen tärkeä ohjaaja mun elämässä, niin kyllä mä siinä kuitenkin palvelijana olin. Otin tietysti ison vastuun siitä visuaalisesta ilmeestä, koska Jörn ei sillä tavalla ole ohjaaja, joka sitä kauheesti haluis hallita. Mut sit muuten yritin tehdä Jörnille tilaa siinä näyttelijöitten kanssa, ja ei mulla ollu mitään ongelmaa, mut se varmaan johtuu taas siitä, että se oli Jörn. Meillä on niin pitkä historia Jörnin kanssa. Kyl mä olin nöyrä. Ainakin mä luulen niin.

JARKKO T. LAINE Siinä pitää olla tietenkin hienovarainen siinä, että ne ei koe

että toi kävelee päälle, kun ne tietää, varsinkin täällä, että toi on ohjannut, että tolla on se ohjauskokemus taustalla.

Jarkko miten sä koet *Ajomiehen* omistussuhteet? Koet sä, että se on sun leffa vai JP:n leffa vai teidän leffa vai sekä sun että JP:n leffa?

JARKKO T. LAINE Se on sekä mun että JP:n leffa.

Okei, mut onks se niin ku... Siis mä oon ohjannu pari lyhyttä juttuu niin että meitä on ollut kaks siinä, ja musta on aina tuntunu siltä, että tää ei oo mun leffa siinä mielessä, että tää ois Jessen ja Juhon elokuva, vaan tää on jonkun kolmannen henkilön elokuva ja sen henkilön nimi on ”Jesse ja Juho”.

JARKKO T. LAINE Joo, se on ihan totta, nyt kun sitä miettii, niin voi olla, että se on vaan sellasen kollektiivin elokuva, jolla sattuu vaan oleen samat nimet kuin meillä. Ja sit kun kattoo niitä omia juttuja jälkeen päin ja miettii, että oisinko mä tehnyt yksin tällasta? No en tietenkään olis. Millasta mä sit olisin täysin yksin tehnyt, niin en mä osaa sanoa, koska ei se oo relevanttia, mutta en mä täsmälleen tällasta ois tehnyt. Että on se silleen hyvien kompromissien juhlaa kuitenkin.

Se on jotenkin jännä, silloin kun sitä tehtiin, silloin kun sitä aloteltiin, niin se oli tosi paljon meidän, ja sit kun sitä ruvettiin tekeen, niin siitä tuli osittain koko sen ryhmän elokuva, koska se tehtiin niin ainutlaatuisella tavalla, jota ei oo sen jälkeenkään koskaan käytetty. Ja sit kun se oli täysin valmis, siitä tuli osittain surullisellakin tavalla tuotantoyhtiön elokuva.

Mitä sä tarkoitat sillä?

JARKKO T. LAINE No... Ehkä se liittyy siihen, että kuvaajana keikat tulee ja menee, ja niitä ei voi jäädä silleen märehdimään. Toi oli silleen keikka muiden joukossa. Oma panos siihen oli poikkeuksellisen iso, ja vaikka se perustu omaan ideaan, niin jos se ei olis mennyt kerralla läpi se idea ja projekti, niin en olis todennäköisesti koskaan yrittänyt uudestaan. Mikään semmonen hengentuote se ei siinä mielessä ollu, että "tää on pakko synnyttää tähän maailmaa". Se oli itse synnytetty keikka, jossa pääsi kokeilemaan myös ohjaamista ja tärkeä ja rakas elokuva sillai. Mut sit kun se oli täysin valmis, tajus, että ei se kiinnosta ihan hirveesti ketään muuta kuin itseä. Sekin oli ihan terve kokemus. Tuotantoyhtiöt tässä maassa on semmosia, että jonkun kautta se raha on pakko kierrättää, kun ei sitä voi yksityishenkilöllekään antaa. Niin kyl ne valitettavan paljon on niitä rahaa kierrättäviä firmoja kuitenkin. Sen takia mä en ikinä pystyis oleen sellanen ohjaaja, joka rakastuu korviaan myöten kuudeksi vuodeksi siihen samaan projektiin ja hinkkaa ja hinkkaa, ja sit kun saa sen valmiiks, on niin puhki, että pitää kolme vuotta sapattia, ja sit taas alkaa kuus vuotta hinkkaan seuraavaa. Sellaseen mä en ikinä pystyis. Keikkojen täytyy tulla ja mennä.

4.2 ENSISIJAINEN AMMATTI-IDENTITEETTI

Koeksä nykyään olevas kuvaaja, ohjaaja vai joku elokuvantekijä vai elokuvatyöntekijä, jos se pitäis määritellä? Tai perinteinenhän ois kysyä että mitä laitat veroilmoitukseen ammatiksi?

J.P. PASSI Ehkä se elokuvantekijä on semmonen, mikä parhaiten sopii, se on niin tosi laaja. Koska jos ajattelee olevansa kuvaaja, niin sit sulkee niin paljon muuta pois.

PIRJO HONKASALO No kyllä mä nykyään laitan elokuvaohjaaja, mut kyl mä

Laineen kommentteista paistaa asenne, jota voisi nimittää professionalismiksi: Kiinnittyminen tapahtuu pääasiassa suhteessa työn tekemiseen – itse työn tekemisen akti, tekijyys, on tärkeämpää kuin lopputulos. Paras mahdollinen lopputulos on ehdoton kunnia-asia, mutta identiteetti rakentuu suhteessa nimenomaan *ammattilaisuuteen* ja *ammattimaisuuteen* – työnsä hoitamiseen, ei niinkään syntyvään teokseen. Väitänkin että Laineen kokema ”taiteellinen vastuu” työstään sijoittuu pääasiassa kategoriaan II, riippumatta siitä, toimiiko hän kuvaajana vai ohjaajana.

Laineen myöhemmistä kommentteista käy ilmi, että hänen professionalisminsa ei ole kuitenkaan rikkumattontta. Syytä tekemiseen on luultavasti aina enemmän kuin asianomainen osaa pukea sanoiksi, ja syyt saattavat olla keskenään ristiriidassakin.

Ohjaaja Werner Herzogin mukaan: ”Kaikki kuvanveistäjät Michelangelo asti pitivät itseään kivenhakkaajina, eivät taiteilijoina. [...] Kun Michelangelo oli saanut valmiiksi *Pietänsä* Roomassa, eräs Medicin perheen jäsen laittoi hänet rakentamaan lumiukon perheen villan puutarhaan. Michelangelolla ei ollut mitään ongelmaa asian kanssa; hän meni ja rakensi lumiukon.” (Cronin 2002, 139–140.)

Toisen tarinan mukaan *Pietän* valmistuttua Michelangelo kuuli, että sen huhuttiin olevan erään toisen paikallisen kuvanveistäjän tekemä. Niinpä Michelangelo hiipi yöllä paikalle ja hakkasi signeerauksensa patsaan rinnan yli kulkevaan nauhaan. Myöhemmin hän katui tekoaan syvästi. *Pietà* on ainoa Michelangelon signeeraama teos. (BBC 2004.)

pidän kiinni siitä että mulla on kaikissa CV:issä kuitenkin se kuvauskin. Mähän oon myöskin aivan hirveesti leikannut, muittenkin elokuvia. Että mä oon tämmönen sekatyöläinen. Oon kirjoittanutkin. Mut yleensä mä jätän ne mainitsematta, ja laitan siis että ohjaaja ja kuvaaja.

JARKKO T. LAINE Jos mä määrittelemään joutuisin, niin kyllä mä määrittelin itseni ehdottomasti elokuvaajaksi, koska sitä ei poista se, että on ihan vähän ohjannut. Ja vaikka nytkin parhaillaan kirjoitan ja viritän ohjaajana yhtä dokkaria, niin en mä silti katso, että se on silleen mistään pois, että tarvis vaihtaa titteliä. Että niistä sivupoluista, ohjaamisesta ja kirjottamisesta, ollaan niin kauan hiljaa kunnes ne julkistetaan tuolla foorumeilla. Koska se möly, mikä siitä tulee, riittää sille hetkelle ihan mainiosti. Mut se, mitä mä toivon, jos vielä ohjaus- ja kirjoituskokemusta pääsee entistä enemmän syntymään, on se, että se vois vaikuttaa positiivisesti siihen kuvaajan duunin a) saamiseen ja b) tekemiseen. Tekemiseen varmasti, mutta saamiseenkin toivottavasti.

Niin, onko näillä sivupoluilla sit ollu vaikutusta teidän uralle tai...

PIRJO HONKASALO Ensinnäkin mun mielestä ”ura” on kuulostanu aina ihan kammottavalta sanalta lähtökohtaisesti.

Joo! En keksinyt parempaa, mutta ehkä ymmärrät?

PIRJO HONKASALO Joo mutta, ehkä mä myös henkilönä... Mä en oo koskaan halunnut mitään.

Okei.

PIRJO HONKASALO Mulla ei ollut mitään semmosta, että voi kun musta tulis Suomen paras ohjaaja tai voi kun mä voittaisin Cannesissa tai voi kun musta tulis tätä. Mä en oo vaan koskaan ollu semmonen ihminen. Et mitään semmosta nykyaikaista uranrakennusta ei oo tapahtunut. Varmaan tosi monella näiden alojen ihmisillä on niin, että jos ne katsoo taaksepäin, niitten on mahdoton ymmärtää, että miten ne on pysyneet hengissä, että mistä ne rahat on tullu loppujen lopuks. Jos järkevästi laskisi, niin mistään ei pitänyt tulla niin paljon mitään tuloja, mut sit kuitenkin jotenkin on pysynyt hengissä.

Mut on enemmänki mulla ollut joku semmonen kauhean vilpitön uteliaisuus – ja sit seuraavaan hommaan. Mulla oli jotenkin sellanekin, että jos on kansainvälinen rahottaja – joita mulla on ollu tosi paljon – niin ei koskaan kahta kertaa sama. Se alkaa huohottaa niskaan, sillä on jotain odotuksia. Että aina joku uus kansainvälinen rahottaja, niin sillä ei oo mitään odotuksia. [nauraa] Tämmonen täysin infantiili ajatus.

Mä oon aina torjunu kaiken sen uran rakentamisen. Ja sillä tavalla mä oon ajautunutkin paljon marginaaliin. Mut marginaalissa on kiva olla. Kun tekee sen ensimmäisen pitkän, joka on Suomen kallein, niin sit voi rauhassa vetäytyä. [nauraa] Marginaalissa on paljon enemmän vapautta, siellä on paljon kiinnostavampaa, kun yrittää olla siinä keskellä.

J.P. Passi Siksi valitsin elokuvantekijän eikä elokuvatyöntekijän, että mähän oon kuitenkin elänyt aikoja, kun pidin itteeni elokuvatyöntekijänä, mutta en mä enää voi sitä työnä ajatella. Se on jotenki liian laadukasta puuhaa ollakseen työtä. Mulla on sellanen olo, että mä teen sitä eri syistä, kuin mitä yleensä työtä tehdään. Siinä sanassa on joku semmonen negatiivinen klangi, että se ei oo se syy kyllä. Enää. Se on joskus ollut,

”Minä haluan tehdä muitakin asioita. Minua ei tyydytä vain yhden asian tekeminen elämässä. Minä olen elokuvantekijä, ja minusta tuli kuvaaja vain sattumalta. Opiskeluaikoina kolme meistä kerääntyi tekemään elokuvaa, mutta kaikki eivät voineet ohjata. Kirjoitimme paperilapuille ’ohjaaja’, ’kuvaaja’ ja ’tuottaja’, ja minä satuin vetämään lapun, jossa luki ’kuvaaja’. [...]

Fellini tapasi tehdä valtavan hienoja elokuvia, mutta hän ei ole tehnyt mitään merkittävää vuosiin. Luulen, että kun pääsee sille tasolle, ei ole enää mitään mihin pyrkiä, paitsi jos voi vaihtaa alaa kokonaan.

Ongelma on siinä, että kenenkään kokemus ei ole rajaton. Ja hyvä ohjaaja voi tuoda jotain erityistä ainoastaan sellaiseen, mistä hän todella tietää. Joten, kun on käsitellyt elämää, kuolemaa, rakkautta ja kaikkia asioita, joita haluaa käsitellä tai joista tietää tai on kiinnostunut, käy luullakseni vaikeaksi löytää uutta aihetta.

Minä tiedän hyvin tarkasti mitä haluan sanoa. Luulenpa, etten halua tehdä enempää kuin neljä elokuvaa. Voi olla että muutan mieleni, mutta tällä hetkellä näyttää, että minulla on tehokasta työkäälä jäljellä noin neljään kiinnostavaan aiheeseen. Haluan käsitellä rakkautta, intohimoista rakkautta. Haluan käsitellä pakkomielteistä seksiä. Haluan käsitellä kuolemaa. Haluan käsitellä perhettä; elokuva perheestä Amarordin tapaan. [...] En tarkoita, ettenkö voisi tehdä [niistä] musikaalia tai komediaa. Haluan ihmisten jonottavan korttelin ympäri näkemään ne. Haluan kommunikoida.” (Schaefer & Salvato 1984, 171.) Näin kertoi urallaan kolme Oscaria voittanut elokuvaaja Conrad Hall vuonna 1984. Hän kuoli vuonna 2003, 76-vuotiaana, ohjaamatta yhtään elokuvaa.

Jos ajatellaan, että ihminen on vain sitä mitä hän tekee, Conrad Hall oli elokuvaaja, joka epäonnistui ohjaajaksi siirtymisessä. Mutta jos identiteettiä ajatellaan ”omimpana olemuksena”, olisi väärin typistää hänet vain siihen ammattiin, josta hänet satutaan parhaiten muistamaan. Voisi sanoa, että sielultaan hän oli elokuvantekijä.

Sinä sanoit että minä olen rikas kun minulla on juustoo,
jonka tuosta vaan voin jättää pöydälle happenemaan
Sinä sanoit että minulla on sellaista mitä sinulla ei oo, ja
itsekin tahtoisit sellaista joskus saada

Minä sanoin että sinä olet rikas, kun olet niin vapaa
Näppäilet kitaraa niin että taivaan tähdet ne vain soi
Ja kun laulat niin luulen et enkelin seuraavaks tapaan
Omaisuuksella ei sellaista saavuttaa voi

Ei oo vapautta ystävä, jos minulla on juustoo
Ei ystäviä silloin kun on vapautta
Radiota en viimeiseen kahteen vuoteen avannut oo
Eilenkin ajattelin itseni ampua

(Ylihärsilä 2004.)

ja silloin mä olin jo hylkäämässä koko hommaa, että tää ei vastaa mun käsitystä tästä alasta. Ja sen takia varmaan ne silloiset hommat jäikin vähemmälle, ja on tullut sitten oltua enemmän täällä marginaalissa ja touhuttua omalla pienellä porukalla jotain, mikä itseä kiinnostaa, ja luoja kiitos se on sitten kiinnostanut muitakin niin, että sillä on pystynyt itsensä elättään.

4.3 TYÖ, RAHA JA AMMATTILAISSUUS

Mutta missä määrin mikään tekeminen on työtä ja missä määrin se on rahan ansaintaan liittämättä toimintaa?

JARKKO T. LAINE Elokuvan tekeminen nykyään?

Niin.

JARKKO T. LAINE No se on työtä, josta saa rahaa, ja sitten siitä pitää saada kohtuullistettu korvaus per tuotantotyyppi, ja niitä tuotantotyypppejä on tosi erilaisia. Sanotaan, että jos kuvaa mainoksen, niin siitä pitää saada sen takia paljon rahaa, että niillä on sitä. Mun ei tarvi sitä säästää. Kun sitä on laittaa tosi paljon joka paikkaan, niin miksi ei myös mulle. Ja kun mun ruutuja käytetään säälimättä tuolla bussipysäkeillä ilman lisämaksua, niin se perusmaksu olkoon sitten kohtuullisen korkea.

Mutta sitten on paljon sellaista, missä sen voi hyvinkin kohtuullistaa, mikä kertoo siitä, että se ei oo varsinaisesti tapa ansaita rahaa vaan tehdä työtä, joka edelleen tuntuu siltä, että sitä täytyy tehdä.

Mutta sellainen linjanveto on ehdoton, että vain itse ohjaajana voin tehdä ilmaisia työpäiviä tai asioita. En enää kuvaajana tee ilmaisia töitä. Sanotaan, että ihan viime aikoina, jos on kyselty tekeen demoa dokumenttielokuvaan,

joissa ei oo vielä rahotusta, niin en mä lähde. Ja se ei liity rahanahneuteen vaan siihen, että jotkut linjat on pakko vetää. Se on mun kannanotto siihen, että elokuvia ei pidä tehdä niin.

J.P. Passi Mulle soitettiin muun muassa miljoona kertaa jostain tuotantoyhtiöistä, että lähetkö kuvaamaan realitya? Ja erinäisistä syistä en sitten lähtenyt. Monesti siellä oli takana se, että ”ei saatana, en mä voi”. Mä oon omat *Miljonääri-Jussini* ollu valohommissa ja *Idolsissa* kamerassa joskus muutaman päivän, että mä jotain tiedän siitä kulttuurista, mutten koskaan onneksi profiloitunut niitten tekijäksi. Ja sitten joskus sanoin ihan suoraan ”ei” lopulta jollekin tuottajalle, kun se soitti ties kuinka monetta kertaa, että joko pääsisit. Mä vaan sanoin, että en mä taida osata näitä hommia, kannattaa varmaan kysyä joltain muulta.

Tähän liittyy myös se, että mä oon kohta kakskyt vuotta, tai no seitsemäntoista ja risat, työkseni valmistumisen jälkeen näitä tehny, niin kyllä siinä on tehty kaikki puutarhaohjelmat ja kaikki urheilumakasiinit, ja siinä on tehty vaikka mitkä. On kuvattu papa-kokeet sun muut. Että tää on tää vaihe, jossa on sen prosessin jäljiltä. Viistoista vuotta sitten tässä ois istunu ehkä kyyninen valomies olemassa sitä mieltä, että nyt vaan vittu liksat kohdilleen. [nauraa] Että tilanteet muuttuu.

Mutta pystyiskö ottaa vaikka jotain pitkää leffaa pelkästään fyrkan takia, niin en mä usko että mä pystyn. Mä luultavasti tuottaisin vain pettymyksen kaikille ja tulisin siihen tulokseen, että mä en enää halua tehdä näitä hommia. Sen vaikutus vois olla niin mädättävä. Ainakin tällä hetkellä tuntuu siltä. Ehkä jonain päivänä on niin rutinoitunut giiseri, että voi tehdä mitä vaan ja ei tunnu missään, mutta nyt tuntuu, että ei myöskään osaa tarpeeksi, että pystyis

Kelly Reichardtilla kului 12 vuotta (1994–2006) ensimmäisen ja toisen pitkän elokuvansa välillä. Sitten hän on noussut sukupolvensa arvostetuimpien ohjaajien joukkoon. Käsikö Reichardtin elokuvantekijän identiteetti noina 12 vuotena?

”Toki, koska eikö ole elokuvantekijä vain jos tekee elokuvia? Ja jopa nykyään olen joskus opettaja ja toisinaan elokuvantekijä, ja olen mitä vaan – joskus sohvalla televisionkatselija!” (Hasted 2017.)

”Minä opetan [elokuvantekemistä], joten toimeentuloni ei perustu sille, mitä elokuvani ovat. Se on hyvin vapauttava juttu. Sitä tekee, mihin on varaa, ja kun ei ole rahaa, voi silti ottaa Super 8 -kameran ja kuvata jotain omillaan.” (Ponsoldt 2006.)

”On vaikeaa, jos ei pysty tekemään sitä, mitä haluaa tehdä. Mutta se tuntuu niin etuoikeutetulta väitteeltä, ihmisillä on suurempiakin ongelmia.” (Hasted 2017.)

semmoseen. Siihenkin varmaan liittyy se, että täytyy saada niin paljon tietoa siitä käsiksestä, että osais tehdä oman hommansa. Jos ei ymmärrä mitä ollaan tekemässä, niin en mä sit enää tiedä, mihin mä laitan kameran tai lampun tai näyttelijän – tai itteni edes. Mieluummin soittaa sitten jonkun muun.

Mut toisaalta kyllähän sitä myös jossain määrin puutteena pitää. Sehän on vähän epäammattimaista, että ei pysty tekeen kuin jotain sellasta, mikä sattuu omaan maailmankuvaan osumaan. Mutta ei sille nyt mitään voi, ollaan sitten epäammattimaisia ja tehdään juttuja, joiden äärellä viihtyy, ja toivotaan että jatkossa jotkut muutkin viihtyy.

Onko sulla Pirjo ollu yhtään duunia minkä oot joutunut tekeen ikään ku rahan takia, edes kuvaajana?

PIRJO HONKASALO En kyllä oo tehny yhtään, mut täytyy sanoa myöskin, että siinä mielessä mä oon hirveen kiitollinen Suomelle, että mä oon ollu hirveen hyvin apurahoitettu. Mä voin sanoo ihan vilpittömästi, että tää taiteilija-apurahajärjestelmä on aika paljon pitänyt mut ammatissa. Ja mä ymmärrän täysin, että nyt kun kuvaaminen ei maksa mitään – jossa on monet hyvätkin puolensa – ja porukkaa on alalla niin valtavasti, niin mahdollisuus saada apurahoja on pienempi. Ja on sääli tietenkin, että se ei oo niin merkittävä enää, koska tekijöitten määrä on lisääntynyt niin valtavasti. Mun sukupolvesta, jos sä pystyit jotenkin näyttää jotakin, niin sieltä sai semmosta minimiä. Eihän se koskaan ollut mitään optiomiljonäärien tasoa, mutta se on uskomaton juttu, jos kerran kuukaudessa tulee jotain. [nauraa] Haluan olla nöyrä sen asian edessä, että tää ei oo niin helppoa nyt. Eihän sillonkaan kaikki saanu, mutta ihan toisella lailla se oli mahdollista. Sehän

vaikutti myös siihen että pysty sanoon ei.

Niin lähtökohtaisesti tuntuis, että jos ne tarjotut jutut on semmosia, ettei niitä pysty allekirjottaan niin sithän se on ihan sama tuotetaanko niitä tähän maailmaan ylipäätään.

J.P. Passi Niin, sepä se. Mutta että sitähän se pääasiassa kaikki tekeminen on. Mainoksia tehdään esimerkiksi helvetisti, ja sit sama porukka tekee leffoja, ja se vaan pyörii se mylly. Että miten sen sit erottaa et mihin sitä pitää lähtee mukaan. Jos ajatus on se, että pitää tehdä vaan semmosia juttuja, mitä ite ajattelee, että pitää tässä maailmassa olla, niin miten siihen voi tehdä poikkeuksia? ”No joo, vois vähän tehdä tämmöstä paskaakin ja mainostaa jotain ihan vaan, että saa itse fyrkkaa, mutta en mä oikeasti niin ajattele, mä vaan teen niin – mä oon välillä ehdoton ja välillä en.” Ne ei oikein voi olla voimassa samaan aikaan nämä asiat.

Niin oliko sulla sillon, jos sä koulun jälkeen teit lähinnä valohommia ja muuta tommosta toteuttavampaa osastoa, niin mikä sun ajatus sillon oli siitä? Oliko sulla jotain horisonttia näköpiirissä vai oliko se vaan että ”no jos sais seuraavan keikan niin ois ihan kiva”?

J.P. Passi Joo, kyl se oli sitä että seuraavaa keikkaa kohti, ja toisaalta aina on pyöriny nuo omat touhut siinä rinnalla, kaikki ne vuodet. Sit se on välillä ollut sitä, että palkkaduunissa on ollut mainoksissa valomiehenä, ja sit kuvannut jollekin jyväskyläläiselle punkbändille pennillä musavideon ihan vaan siks, että se on frendien bändi ja koska kiinnostaa. Ne on ollu siinä rinnakkain. Mikä on varmaan ihan keskeistä, koska niin helposti sit se semmonen kyyninen toteuttava

”En halua ottaa vastaan elokuvaa, koska minun täytyy. Se on se, miten epätoivo saa alkunsa: kun ei ole vapautta sanoa ei johonkin, mitä ei halua tehdä. On hyvä olla taloudellisesti vakaa tai jopa riippumaton, jotta voi tehdä mitä haluaa. [...]”

Olin onnekas. Synnyin tavallaan kultalusikka suussa. [...] Sain saaren kun olin neljä- ja puolivuotias. [...] Silloin minusta tuli *cowboy*; kun joku antoi minulle saaren. Minulla ei ole koskaan ollut rahaa; luulen että minulla on yhtä vähän pankissa kuin sinullakin, oikeasti. Mutta minulla on tämä iskostunut filosofia, että jos minulle tapahtuisi jotain, minulla olisi kuitenkin aina tämä saari, johon voin mennä. Se on enemmän käsite kuin mitään muuta: että on paikka, johon mennä – paikka, joka ei pakota tekemään mitään, mitä et halua.” – Conrad Hall. (Schaefer & Salvato 1984, 173.)

Kommentti viittaa tässä yhteydessä tietenkin elokuva-alaan, mutta laajimmillaan sen voi ajatella kuvaavan työntekoa yleisesti. Globaalisti valtava enemmistö ihmisistä tekee selkeästi toivettaan pienemmällä palkalla raskasta työtä, johon he eivät ikinä ryhtyisi ilman toimeentulon pakkoa. Länsimaissakin suurin osa ihmisistä tekee päivittäin työkseen jotain muuta kuin mielipuuhaansa.

Tämä ei tarkoita, että se olisi oikein, tai että siihen pitäisi alistua, jos pystyy asiaan vaikuttamaan. Mutta suurin osa ihmisistä ei pysty tilanteeseensa vaikuttamaan, jos mielihii säilyä hengissä. Ehdottomuus on siis etuoikeus.

Suurin osa ihmisistä on välillä ehdottomia ja välillä ei – he myyvät (tai ehkä paremminkin antavat vuokralle) periaatteensa saadakseen toimeentulon. Kysymykseksi jää, mikä on se toimeentulon tason, jonka jälkeen voi taas olla ehdoton? Täytyykö taiteilijan elinkautisvangin tapaan tyytyä kattoon pänsä päällä ja yhteen lämpimään ateriaan päivässä?

”Perustamalla [mainos]tuotantoyhtiön olen ostanut aikaa. Elän taloudellisessa maailmassa; minulla on perhe, ja minun täytyy elättää itseni ja heidät. [...] Olen valinnut mainokset tavakseni ansaita rahaa, koska niillä saan pidettyä talouteni pystyssä pienimmällä mahdollisella ajankäytöllä. Näin minulla on aikaa ajaa tätä siirtymäjuttua, joka alkaa lähestyä ohjaamista.” – Conrad Hall. (Schaefer & Salvato 1984, 172.)

Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto Teme järjesti 14.2.2018 keskustelutilaisuuden vuodenvaihteessa voimaantulleesta työtömyysturvan aktiivimallista. Keskustelijoina oli hallitus- ja oppositiopuolueiden kansanedustajia. Temen Meteli-lehden mukaan: “[Kokoomuksen edustaja Juhana Vartiainen] totesi, että taidealoilla työskennellään, koska se on kivaa, mutta oikeasti teollisuustyöntekijät ja Alepan kassat ylläpitävät luovien alojen taiteilijoiden elämäntapaa. Vartiaisesta ei ole reilua maksattaa muilla omaa elämäntapaansa.” (Saveljeff 2018.)

Demokratiassa hallituspuolueiden edustajien mielipiteiden on pakko katsoa heijastelevan jossain määrin aina myös kansan yleisiä mielipiteitä. Tässä mielessä näyttää siltä, että Suomessa moukkamaisuus, ajattelun laiskuus, tahallinen väärinymmärtäminen, häpeämätön oman edun tavoittelu ja elämän arvon mittaaminen taskulaskimella ovat kaikki kovassa myötätulessa.

työ vie mennessään – menee usko tavallaan siihen sisältöön, jos sitä tekee vaan päivittäistasolla, koko ajan vaan tekee samoja hommia ja ne vaan vaihtuu siinä. Että onko mainos vai leffan, niin ei oo enää mitään väliä...

Niin ei muista itekään enää.

J.P. PASSI Niin, täsmälleen. Lähinnä kiinnostaa, että onko ne palkat tullu ja onko ne kaikki tunnit maksettu ja kaikki tää.

Mut oliko silloin... jos niitä on pitänyt koko ajan siinä rinnalla niin oliko niistä koskaan toivetta, että jos vois jättää nää duunit, jotka ei muuten kiinnosta ku palkan takia? Kuinka realistinen ajatus se tuntu olevan?

J.P. PASSI Se oli ehkä enemmän semmonen, että ”vittu, mä lopetan nää hommat” – niin ku tän alan hommat, siinä vaiheessa kun alko olla niin loppu niihin, että löysi itensä kuus viikkoa, ei kun varmaan enemmänkin, jossain tv-sarjassa, ja tajusi, että enhän mä edes oo setissä, että mä istun valoauton perälaudalla ja multa tilataan kinari ja c-ständi ja mä vien ne siihen talon ovelle ja ne otetaan sinne ja siellä jotain tehdään. Tuli semmonen olo, että tätähän tän ei pitänyt olla. Tän piti olla sitä, että mä jotenki niin kun teen näitä ite, eikä niin että mä täällä vähän kannan jotain laitteita johonki paikkaan ja sit muut käyttää niitä. Ja silloin oli kyl ihan aktiivisena semmonen ajatus, että mä lopetan nää hommat. Mutta se koski kyllä koko alaa. En mä koskaan ajatellut, että vois jättäytyä vaan niin kun sen hörhöosuuden varaan. Mut sehän on käynyt tässä. [nauraa] Se on tapahtunut, mut se on tapahtunut vahingossa.

Sä et pitänyt siinä kohtaa mahdollisena, että lähtis

muihin hommiin ja sit hörhöilis siinä muitten hommien rinnalla?

J.P. Passi En, mä en varmaan ihan niin pitkälle päässyt siinä ajatuksessa koskaan. Tai voi olla, että siinä oli vaan riittävä määrä mieluisia hommia rinnalla. Ja ehkä nuo tuommoiset hetket on aiheuttaneet myös tiedostamattani sitä, että on hakeutunut tekemään niitä itseä kiinnostavia hommia, itselle mieluisten ihmisten kanssa. Ja kyllähän siinä ainakin hankkiutuu huonosta seurasta eroon – tai ei huonosta mut erilaisesta, semmosesta itsestään liian paljon poikkeavasta seurasta – kun näyttää itsensä kirjoittajana tai ohjaajana.

5 ALAN ASENNE – SUUTARI PYSYKÖÖN LESTISSÄÄN?

Miksi ihmiset yleensä tekevät vain yhtä asiaa: kuvaavat, ohjaavat, näytttelevät...? Eikö ihminen voi hallita kuin yhden ammattiroolin? Eikö ihmisillä ole kiinnostusta muuhun kuin yhteen asiaan? Vai onko syynä jokin ulkoinen rajoittava tekijä: rahoitus tai yleinen asenneilmapiiri?

Onko teillä sitten selkeitä kokemuksia siitä, että se ois vähentänyt tarjouksia kuvauspuolella, että ootte myös ohjannut?

PIRJO HONKASALO Ehdottomasti. Joo ehdottomasti. Kyl se joo... Mut sit mä oon myös ite vähentänyt, niin ku mä sanoin, että sit kun mä oon ruvennu ohjaan niin must tuntuu, että mä oon hirveen dominoiva. Jossain vaiheessa mä ajattelin, että mä kuvaan vaan itselleni. Niin ku mä oonkin, lukuun ottamatta tätä Jörnin leffaa, Kuulustelua, niin mä oon kuvannu vaan itselleni. Sit mä saan olla dominoiva, kun kuvaan itselleni. [nau-
raa]

JARKKO T. LAINE Kyl varmasti on jotain voinut mennä ohi. Mut varmaan on niinkin päin, että jotkut on ottanut mielellään, kun on se ohjauskokemus taustalla ja pystyy jeesaan myös siinä vähän enemmän. Todennäköisesti se on toiminu enemmän positiiviseen suuntaan kuitenkin.

J.P. PASSI Niin, sehän on just se mistä itse ei tiedä. Sen näyttää sit tulevaisuus, että vieläkö samat tyytit lähestyy. Juhohan [Kuosmanen] on kysyny uudestaan vielä – sehän on ihan hyvä merkki. Ilmeisesti ei ainakaan kovin verisesti loukannut se, että oon tehnyt muitakin duuneja kuin vaan kuvaajan. Mutta joo, eihän sitä välttämättä ihan helpoin mahdollinen

Kelly Reichardt on todennut seuraavaa *Old Joy* -elokuvansa kuvaajasta Peter Sillenista, joka on myös ohjaaja: ”On hienoa työskennellä kuvaajan kanssa, joka on myös itse elokuvantekijä, koska kun hän tekee minun elokuvaani, hän on täydellisen tyytyväinen yrittäessään auttaa minua kohti minun juttuani, sillä hän voi toteuttaa omaa juttuaan omissa elokuvissaan.” (Ponsoldt 2006.)

Reichardt on tiivistänyt yhteen virkkeeseen käytännössä kaiken, mitä voisin koskaan toivoa aiheesta sanovani. Maailmassa on valtava määrä hienoja elokuvia, joista nautin ja joita arvostan mutta joita en olisi ikinä pystynyt tai edes halunnut ohjata – mutta jos kuvaajana pystyn olemaan mukana edesauttamassa niiden syntymistä, teen sen samaan aikaan nöyränä ja ylpeydellä.

työskentelytoveri oo, koska tarvii niin paljon tietoa ja ymmärrystä siitä, mitä ollaan tekemässä. Toisaalta jossain vaiheessa ne asiat on kohdattava. Ne kohdataan joko ennakkosuunnittelussa tai kuvauksissa tai leikatessa, ja varmaa on se, että paras paikka kohdata ne on ennakkovaihe, siitä ei oo epäilystäkään. On helpompi vittuuntua sen vaillinaisen käsiksen kuin vaillinaisen matskun äärellä. Ei niitä pakoon pääse kuitenkaan.

Kun kuvaajista nousee kuitenkin hyvin vähän ohjaajia – ja niin nousee itse asiassa hyvin vähän mistään muustakaan tontista kuin näyttelijöistä – niin minkälaiset valmiudet teidän mielestä kuvaajalla on hypätä ohjaajan saappaisiin? Onko ne keskimääräistä paremmat, vai onko joku muu ammatti mistä siihen pystyy yhtälailla?

JARKKO T. LAINE Ehdottomasti parhaat on varmaan kuvaajalla ja sit heti kakkosena näyttelijällä. Se ei oo ihan sattumaa, että niin paljon nousee näyttelijöistä ohjaajia, koska ne näkee sitä ohjaamista ihan valtavia määriä, itseensä kohdistuen ja kavereihin kohdistuen, ja ne näkee sen asian mahdolliset puutteet. Niille syntyy tosi paljon ideoita, miten itse tekisin, jos pääsisin tekemään, ja sen takia niitä näyttelijöistä nousee niin paljon.

Mut semmosia, mistä vois nousta, niin aika vähän niitä sitten on. Kyllähän isossa maailmassa leikkaajista nousee esimerkiksi joskus, mut kun sä et oo ikinä nähny sitä kenttätekemistä, niin ei se kyllä ihan helppoo oo.

Minkä sä näät sit syynä siihen, että ehkä varsinkin tässä maassa mutta ylipäättään elokuva-alalla, niiden välillä liikkuminen on aika vähäistä, ei ainakaan tavanomaista? Liittyks se pääasiassa tämmösiin sosiaalisiin asioihin vai

sen työn sisältöön?

JARKKO T. LAINE Tuolla isossa maailmassa mä luulen, että se liittyy siihen, että jos sä oot hyvin käytetty elokuvaaja, ja sit alat ohjaamaan, vaikka yhtä yksittäistä pitkää elokuvaa, niin se ajankäyttö on kuitenkin sitä luokkaa, että sulla tulee helposti tommonen kolmen vuoden tauko siihen kuvaajan hommaan, ja sitä ei voi siinä samalla kuitenkaan tehdä sivussa. Että harva on valmis ottamaan semmosta riskiä. Se pitää melkein olla sitten semmonen valmiiks tarjottu paketti että: ”Meiltä puuttuu tästä nyt ohjaaja, tää on lähtövalmis keikka, hyppätkö? Voin hypätä.” Jotain on tapahtunut ja tulee yhtäkkinen ohjaajan tarve, esimerkiksi.

Sit toinen iso syy, mä luulen, on leimautuminen, sen pelko ja uran katkeamisen pelko. Koska isossa maailmassa ne kuvaajat, jotka alkaa ohjaamaan, niin kyl ne sit melkein vaan siirtyy. Eikä ne kauheen usein sitten enää palaa. Niitähän on tosi paljon siis tuolla tv-sarja-maailmassa. Esimerkiks tämmösiä kuin Alik Sakharov, niin ei se koskaan enää ehkä palaa kuvaamaan, tai ois tosi vaikea uskoa. Mikael Salomon. Tämmösiä jotka on saanu sen yhden pitkän leffan, voi olla että se on ollu koeluontoinen, mutta sitten homma katkee sen verran isoks periodiks – ja palkkapussi kasvaa ja arvostus kasvaa, en tiedä – että sinne on sit helppo jäädä.

Mä luulen, että niitä nousis kuvaajistakin enemmän, mut mä luulen, että kuvaajat keskimäärin pelkää sitä leimautumista. Kun tää on vähän semmonen maa, että täällä lyödään aika nopeasti leima: ”niin sähän oot nykyään ohjaaja.”

PIRJO HONKASALO Jossain vaiheessa mua otti päähän se, että se on koko ajan semmonen negatiivinen asia, tää että ne tietää, että mä oon kuvaaja, joten mun elokuvat on jotenki vähemmän elokuvia,

Laine toteaa jo aiemminkin: "... miksei sitä sit hyödyntäisi sen elokuvan hyväksi? Kun millään muulla kun sillä, että niistä tulee hyviä ei oo merkitystä..."

Aiemmin mainitsemani Laineen professionalismismi osoittautuu lopulta suhteelliseksi. Tämä lienee enemmän kuin normaalia taiteentekijöiden keskuudessa. Harvalla on aukoton teoreettinen pohja, jolle he rakentavat taiteellisen työnsä, ja työn lähtökohdat ovat yleensä enemmänkin aavistuksen omaisia kuin tiukan periaatteellisia.

kuin ne missä mä oon ollu kuvaajana. Kummallinen negatiivinen asia. Mut onks se sit pelkästään Suomessa? Kun Suomessa pitää aina lokeroitua – ei saa olla kahta asiaa yhtä aikaa.

Että "pysy vaan siellä omalla tontillas"?

JARKKO T. LAINE Kyllä se siihen liittyy tosi paljon esim. just rahottajien taholta. Että yksittäisiä kokeiluita on helppo saada läpi, esim. että joku leikkaaja haluaa ohjata yksittäisen lyhytelokuvan, niin "annetaan sen kokeilla". Mutta semmonen iso nousu sieltä on tosi vaikeeta, koska kyllähän tuo rahoitusjärjestelmä yrittää suosia ohjaajaksi kouluttautuneita. Ja periaatteessa ihan oikein niin, mutta ite vaan on jotenki kiinnostunut entistä paremmista elokuvista, ihan sama millä tavalla.

Ja sit sama, kun näyttelijät alkaa täällä ohjaamaan pitkiä leffoja, niin kyllähän ne siis aika tunnettuja näyttelijöitä kuitenkin on. Ei ne tuolta Hämeenlinnan kaupunginteatterista pääse ohjaamaan, vaikka ois kuinka hyvä käsis. Kyllä sulla täytyy olla näitä näyttelijöitä, jotka on koko ajan esillä, jotta siinä on se markkinointimahdollisuus. Siihenhän se, aivan hirvittävän valitettavasti, pitkälti myös perustuu. "Meillä nyt nousi uusi ohjaaja tässä," mutta se on sattumoisin julkisuuden henkilö – kyllä sen projekti menee helpommin läpi. Jopa helpommin kuin semmosen ohjaajaksi kouluttautuneen, jolla ei oo vielä montaa kilsaa alla.

PIRJO HONKASALO Onhan se vähän semmosta, että eihän täällä saa mennä sen oman reviirinsä ulkopuolelle. Pitää olla jossain fakissa, ja sit se koetaan kauheen negatiiviseksi, jos menee toiseen. Pitää pysyy siinä yhdessä, niin kuin naula päähän.

En mä tiedä, onko se pelkästään Suomessa, mut

musta tuntuu että se on aika suomalainen juttu. Täällä minkäänlainen lavea-alaisuus ei oo etu. Se on niin ku epäilyttävää – jollakin tavalla epäilyttävä tapaus.

Joskus sillon aiemmin mä ajattelin, että on tää kummallinen posti, että se on mun ohjaamisista pois, että mä oon kuvaaja, ja sit se on mun kuvaamisista pois, että mä oon ohjaaja. Se toimii tälle nihiloivasti kahteen suuntaan. Muka niin ku tekis molemmat huonosti. Kyl se mun mielestä on vähän semmonen suomalainen juttu. Ei oo semmosta, että se vois olla positiivista! ”Minäpä teen tätä ja sitten teen tätä.”

Sen takia mun mielestä on hirveen ilahduttavia tämmöset Hannu Väisäset, joka on tunnettu kuvataiteilija, ja sit se menee kirjallisuudesta vetään Finlandia-palkinnon. Se on Suomessa vähän myös häkellyttävää. Ollaan silläan, että ”ei se nyt ihan oikee kirjailija kuitenkaan oo, se on kuitenkin ensin kuvataiteilija.” Siihen tulee joku semmonen että ”bluffihan tää Finlandia kuitenkin on.” [nauraa]

Sitä ei ajatella mitenkään niin, että se jotenki avartais sitä tekemistä tai näkemystä? Että se on pelkästään negatiivinen?

PIRJO HONKASALO Niin. Mun mielestä se on Hannu Väisäsen kohdalla niin, että se on edelleen ”semikirjailija”. Että ei se voi olla yhtä aikaa kuvataiteilija ja kirjailija. Vaikka se on voittanu Finlandia-palkinnon, niin se on jotenkin salakavalasti huijannut tätä maailmaa. [nauraa] Must tää on meidän mentaliteetti.

[nauraa] Kiitos. Musta tähän on aika hyvä lopettaa.

”Ryhtyessäni rakentamaan savupiippua minun oli opeteltava muuraustaitoja. Koska tiilet olivat käytettyjä, ne oli puhdistettava muurauslastalla, joten opin tavallista enemmän tiilien ja muurauslastojen ominaisuuksista. Tiiliin kiinnittynyt laasti oli viisikymmentä vuotta vanhaa, ja sen sanotaan ajan myötä vain kovettuvan kovettumistaan. Tällaiset puheet ovat kuitenkin vain sanontoja, jollaisia ihmiset mieluusti toistelevat, olivat ne tosia tai eivät. Moiset sanonnat itsessään kivettyvät ja kiinnittyvät ajan myötä yhä lujemmin, ja vaatisi monta muurauslastan iskua, että ne puhdistuisivat vanhoista viisasteluista.” (Thoreau 2014, 264.)

6 YHTEENVETO JA POHDINTA

Edeltävä keskustelu ja sen marginaaleissa esittämäni lisähuomautukset, sitaattit, pohdinnat ja laajennukset käsittelevät asettamiani tutkimuskysymyksiä jokseenkin assosiatiivisella otteella ja sivupolkuja karttamatta. Seuraavassa luvussa pyrin sekä vetämään yhteen joitain käsiteltyjä aiheita että käsittelemään tutkimuskysymyksiä analyyttisemmän pohdinnan keinoin. Lisäksi laajennan esittelemääni analyysia ”taiteellisesti vastuullisen työn” eri tulkinnoista käyttäen sitä apuna kahden ensimmäisen tutkimuskysymyksen pohdinnassa.

Tämä Yhteenveto ja pohdinta -luku ei kuitenkaan pyri olemaan siinä mielessä tyhjentävä, että se ”muuntaisi” tai ”kääntäisi” kaiken aiemmissa luvuissa esitetyn dialogin ja kommentoinnin systemaattisempaan muotoon. Kyse on enemmänkin pohdinnan jatkamisesta ja syventämisestä eri keinoin.

6.1 LÄHTÖKOHDAT

Esittelyt-luvussa haastatellut kertovat omista taustoistaan ja syistä, joiden ansiosta he ovat lähteneet elokuva-alalle. He kertovat myös, mikä tehtävä alan sisällä on ollut heidän ensimmäinen kiinnostuksen kohteensa.

Pirjo Honkasalo painottaa pakenemistaan perheelleen tyypilliseltä insinöörin urapolulta, ja hän korostaa myös omaa suhteellista nuoruuttaan aloittaessaan elokuvaopintonsa. Hänelle elokuvakouluun hakemisessa kyse ei ollut pitkäaikaisesta haaveesta vaan enemmän hetken päähänpistosta. Aiemmasta suhteesta elokuvataiteeseen hän ei mainitse mitään.

Jarkko T. Laineella taas uratoiveen pitkäaikaisuus korostuu hänen puhuessaan ”poikavuosien haaveesta”. Ajatus elokuvaopinnoista oli hänellä jo peruskoulussa, samoin nimenomaan elokuvaajan ammatti, mutta ennen varsinaista opiskelupaikan saantia hän ehti kuitenkin harkita myös ohjaajan ammattia.

J.P. Passin taustakertomuksessa korostuu vielä Honkasaloakin enemmän alavalinnan sattumanvaraisuus. Hänen ensisijainen haaveensa

oli aivan muualla, merenkulkualalla, mutta ovet sinne eivät auenneet. Elokuvakoulutukseen hän haki ilman ennakkotietoja alasta tai erityistä kiinnostusta elokuviin. Elokuvista hän oppi pitämäänkin nimenomaan niiden tekemisen kautta, ja erityisesti sisällöllisen, ei toteuttavan, työn kautta, vaikka hän päätyikin opiskelun jälkeen vuosiksi tekemään toteuttavaa työtä.

Näiden kertomusten valossa voitaneen todeta, ettei henkilön taustasta, harrastuneisuudesta tai syistä lähteä elokuva-alalle voi vetää suoria yhteyksiä siihen, mihin tehtäviin he päätyvät, pääsevät ja hakeutuvat tai millaisiin sisältöihin he ovat osallisia. Väitän kuitenkin, että näistä alkusyistä on nähtävissä kaikuja niin haastateltujen urapolkujen käänteissä kuin heidän ajattelussaan.

Itse näen omalla kohdallani yhtymäkohtia jokaisen tarinaan: nuoruus opintojen alkaessa, haaveen pitkäaikaisuus ja toteuttavan työn kohtaaminen (medianomi-)opintojen jälkeen. Samastumiskohtien ja eroavaisuuksien löytäminen jokaisen haastatellun taustasta on auttanut myös näkemään, muistamaan ja arvostamaan omia lähtökohtiani paremmin.

6.2 KUVAAMISEN JA OHJAAMISEN SUHDE

Itse työ -luvun tärkein kysymys on: ”Ovatko kuvaaminen ja ohjaaminen eri asioita vai saman asian hiukan eri puolia?” Haastatellut vastaavat kysymykseen melko yksimielisesti, että kyse on pohjimmiltaan samasta asiasta, mutta heidän painotuksissaan ja näkökulmissaan on joitain eroja.

Honkasalo painottaa vastauksessaan selkeästi dokumenttien tekemistä, joissa hän itse toimii sekä ohjaajana että kuvaajana. Hänen muista kommenteistaan on kuitenkin luettavissa, että hän olisi yhtä hyvin voinut kuvata kaikki fiktioelokuvansakin, mikäli se ei olisi ollut pois hänen näyttelijöiden kanssa viettämistään ajasta. Yleisellä tasolla elokuvan visuaalinen kerronta on hänelle hyvin tärkeää: ”että se kuva on tarkoituksellisesti myös ilmasua” (s. 39). Sanoisin siis, että hänelle kaikki kuvaajan työhön kuuluva on vahvasti myös ohjauksen alueeseen kuuluvaa.

Laine tuo esiin, että nykyään hänen tapansa katsoa kohtausta ei riipu siitä, onko hän kuvaajan vai ohjaajan roolissa, vaan hän aina ”ohjaa päässään” kuvatessaankin. Kuvaajan roolissa hän vain ei puutu asioihin, jotka liittyvät näyttelijän ilmaisuun, jos ohjaaja ei sellaista panosta häneltä toivo.

Passin mielestä ohjaajalla ja kuvaajalla pitäisi olla niin jaettu näkemys elokuvasta, että he voisivat vaihtaa työtehtäviä keskenään sen vaikuttamatta lopputulokseen. Jako ohjaajan ja kuvaajan rooleihin on hänen mukaansa lähinnä työnjakoon liittyvä: jos työroolit eivät ole selkeitä, ”helposti jää joku tontti ilman päällikköä”.

Passin ajattelussa poikkeuksellista suhteessa kahteen muuhun haastateltuun on se, kuinka hän näkee työnsä suhteessa näyttelijöihin. Erityisen mielenkiintoista on verrata hänen näkemystään Honkasalon ajatteluun. Honkasalo sanoo, ettei kuvaa omia ohjauksiaan, koska silloin näyttelijät jäisivät liiaksi yksin: ”Jos mä vielä oon siellä puhumassa nippeleistä ja linseistä, niin kuka sillä näyttelijällä sitten on.” Passi taas kokee, että kuvaajana hänen tehtävänsä on nimenomaan ”olla niiden [näyttelijöiden] kanssa samassa tilassa, lähempänä kuin ohjaaja ja enemmän siinä tilanteessa kuin ohjaaja”. Heillä näyttäisi siis olevan selkeästi erilainen käsitys kuvaajan ja ohjaajan roolien luonteesta. Tämä erimielisyys kuitenkin suhteellistuu, jos otetaan huomioon, minkälaisia elokuvia he ovat tehneet. Vaikka molemmilla on vahva tausta erityisesti dokumenttikuvaajina, tämän kokemuksen vaikutus fiktion tekoon näkyy suoraan ainoastaan Passin töissä. Hänen kuvaamisessaan ja ohjaamisessaan fiktioelokuvissa on vahva painotus realistiseen suuntaan, motivoituun valaisuun ja erityisesti käsivarakuvaukseen. Usein hänen fiktiokuvauksensa ”menisivät läpi” dokumentteinakin. Honkasalon fiktio-ohjauksia taas leimaa vahva tyyli ja tarkka kameran käyttö, joka vaatii tarkasti harjoiteltuja asemia niin näyttelijöille kuin kuvausryhmällekkin. Onkin luonnollista, että kuvaajan ja näyttelijöiden suhteesta muodostuu huomattavasti erilainen tyylin ja työskentelytapojen ollessa näin selkeästi keskenään eroavia.

Passin ja Honkasalon kommentit ovat siis tiukasti liitoksissa

niihin metodeihin ja elokuvailmaisun tyyliin, joiden parissa he ovat työskennelleet, eikä kumpakaan näkökulmaa voi pitää enemmän tai yleisemmin totena kuin toista. Yleisesti voidaankin todeta, että ohjaamisen ja kuvaamisen erillisyys tai päällekkäisyys määrittyvät aina suhteessa kyseessä olevan elokuvan tyyliin ja metodiikkaan (jotka ovat myös keskenään toisistaan riippuvaisia).

Mikä sitten on se alue, jonka sisällä tämä vastuun jako tapahtuu? Ohjaajan ja kuvaajan ollessa sama henkilö lienee selvää, että näiden roolien päällekkäisyys on tietyssä mielessä sataprosenttista. Mutta se, voidaanko puhua sataprosenttisesta päällekkäisyydestä ohjaajan ja kuvaajan ollessa eri henkilöitä, riippuu siitä, kuinka laajaksi ohjaajan vastuu käsitetään.

Yksityiskohtiin menemättä lienee selvää, että kuvaajan vastuualue on aina pienempi kuin elokuvan koko taiteellinen toteutus. Toisin sanoen: vaikka kuvaajan tehtävä ymmärrettäisiin kuinka laajassa mielessä hyvänsä, jää sen ulkopuolelle aina joitain elokuvan taiteellisen toteutuksen osia. Mutta päteekö sama ohjaajan tehtävään vai onko hänen vastuualueensa yhtä kuin elokuvan koko taiteellinen toteutus? Tähän vastataksemme meidän täytyy ottaa kantaa auteur-kysymykseen.

6.3 AUTEUR-KYSYMYS

Honkasalon kanta tähän kysymykseen on selkeä: ohjaajan työ on nimenomaan elokuvan kokonaisuus, eli elokuva kokonaisena valmiina taiteellisena teoksena, ja kaikki muut työryhmän jäsenet auttavat omalla taiteellisella panoksellaan osaltaan tuon kokonaisuuden syntymistä. Ohjaajan vastuu kattaa siis elokuvan jokaisen osa-alueen jokaisen yksityiskohdan, vaikka hän ei niitä yksin saavutakaan. Tämä on klassinen *auteur*-näkökulma.

Laine ja Passi tarjoavat aiheeseen useampia näkökulmia, joista osa on deskriptiivisiä (miten asiat ovat) ja osa preskriptiivisiä (miten asioiden tulisi olla). Yhtäällä Passi puhuu tavallaan *auteur*-näkökulmaa vastaan tai ainakin asettaa kyseenalaiseksi sen toteutumisen käytännössä: ”Mä en koe olleeni varmaankaan koskaan semmosessa

jutussa, mistä mä voisin ajatella, että se on jotenki täysin sen ohjaajan. Totta kai se ohjaaja sen vastuun kantaa ja sitä asiaa en väheksy, mutta oon ollu semmosissa jutuissa, että se kontribuutio on niin voimakas muillakin, että niissä on semmonen tunnelma, että sitä tehdään kimpassa.” Hän jatkaa kuitenkin heti perään: ”Mutta yhtä aikaa, kyllähän ne kuitenkin ohjaajan elokuvia aina on. Vaikka ohjaaja ei mitään tekisikään, niin jo se, että se vastuun kantaa omalla nimellään, se jo tekee elokuvasta ohjaajan elokuvan.” Tulkitsen, että Passi tarkoittaa tässä ”vastuun kantamisella” ennen kaikkea moraalista vastuuta lopullisesta elokuvasta eikä niinkään käytännöllistä suunnittelu- ja toteutusvastuuta. Tässä mielessä hän tulee lopulta hyvin lähelle Honkasalon kantaa, joka korostaa sitä, ettei ohjaaja yksin kaikkea tee tai saa aikaan mutta on kaikesta kuitenkin lopulta vastuussa. *Auteur*-teoria ei kielläkään muun työryhmän taiteellista panosta, vaan ainoastaan painottaa ohjaajan viimekätistä vastuuta elokuvan kokonaisuudesta. Laineekin toteaa *auteur*-elokuvan periaatteellisen olemassaolon mahdollisuuden samalla kuitenkin sanoen, ettei sellaisia juurikaan Suomessa tehdä.

Keskustelun toisessa kohdassa Passi ottaa hiukan eri kulman aiheeseen lähestyen sitä alan realiteettien valossa: ”Kai sitä tuottajavetoisuuttakin aika paljon on. Jolloin kaikki on vaan hommissa siellä, hankkimassa fyrkkaa sille tuotantoyhtiölle.” Tämä näkökulma ei suoranaisesti poista ohjaajan vastuuta elokuvan taiteellisesta kokonaisuudesta, sillä tuottajan rooli on ennen muuta työnantajan ja esimiehen rooli, eikä taiteelliseen työhön liittyvä. Tähän näkökulmaan liittyy kuitenkin myös Laineen kommentti, jonka mukaan jokaisen ammattiohjaajan pitäisi pystyä ohjaamaan mikä tahansa käsikirjoitus. Nämä kommentit liittyvät elokuvantekoon, jossa ohjaaja ei ole ensisijaisesti taiteilija vaan työntekijä.

Lienee selvää, että ammatissa kuin ammatissa työnantaja rajoittaa aina jollain tavalla työntekijän työssään tekemiä ratkaisuja. Jos ohjaajan vapaus tehdä taiteellisia valintoja on tällä tavoin rajoitettu, ei häneltä myöskään voida olettaa sanan täydessä merkityksessä vastuuta elokuvan taiteellisen kokonaisuuden suhteen. Jos tuottaja esimerkiksi määrää

ohjaajalle elokuvaan jonkun näyttelijän, jota ohjaaja ei muuten valitsisi, voidaan perustellusti kysyä, täytyykö ohjaajan ottaa vastuu kyseisen näyttelijän mahdollisesta huonosta roolisuorituksesta? (Käytännössä useimmiten näin käy.)

Vahvimmassa ilmenemismuodossaan tässä olisi kyse täydellisestä *antiauteur*-elokuvasta. Ohjaajan vastuualue olisi alaltaan huomattavasti pienempi kuin elokuvan taiteellinen kokonaisuus, ja se olisi päällekkäinen muiden HOD:ien vastuualueiden kanssa vain minimaalisesti, jolloin HOD:t toimisivat huomattavan itsenäisesti. Tällaisessa mallissa kaikki todella ovat ”vaan hommissa siellä.”

Passin ja Laineen huomioista on kuitenkin johdettavissa toinenkin *antiauteur*-kulma, josta voi lähestyä elokuvantekoa. Luvussa Identiteetti Laine puhuu *Ajomies*-elokuvasta (2013): ”...sillon kun sitä aloteltiin, niin se oli tosi paljon meidän [hänen ja Passin], ja sit kun sitä ruvettiin tekeen, niin siitä tuli osittain koko sen ryhmän elokuva...” Samoin Passi viittaa tekemiseen, jossa taiteellinen vastuu on hajautettu – mutta ei ”kaikki on vaan töissä täällä” -asenteen vuoksi vaan jonkin aidomman taiteellisen kollektiivisuuden nimissä (s. 36–37).

Vastaus kysymykseen, kattaako ohjaajan rooli vastuun koko elokuvan taiteellisesta toteutuksesta, riippuu kulloisenkin elokuvatuotannon luonteesta. Samoin kuin kuvaajan ”tontti” määrittyy aina jokaisessa projektissa omanlaisekseen, niin myös ohjaajan rooli on riippuvainen elokuvan tyylistä, metodista ja tuotanto-olosuhteista. Kaikki variaatiot totaalisen *auteur*-elokuvan ja käytännöllisen ohjaajattomuuden välillä ovat mahdollisia, niin taiteellisista kuin taloudellisista lähtökohdistakin johtuen. Käytännössäkin Suomen elokuva-alalla löytyy hyvin monenlaisia esimerkkejä tämän janan eri kohdilta.

Tekijänä tästä herää minulle kuitenkin kysymys: kuinka tällaisiin vaihteleviin olosuhteisiin voi mukautua, vai voiko? Vaikka työnimike pysyy samana elokuvasta toiseen, voi taiteellisen työn luonne ja vastuu olla hyvin erilainen eri tuotantojen luonteista riippuen. Tätä pohdin luvussa Itse työ kehittämieni ”taiteellisesti vastuullisen työn” eri

tulkintojen avulla.

6.4 TAITEELLISESTI VASTUULLISEN TYÖN ERI TULKINNAT

Sivulla 15 ehdotan neljää mahdollista tulkintatapaa ”taiteellisesti vastuullisesta työstä”, perustuen kielitoimistonsanakirja.fi -sivuston selityksiin sanoista ”taiteellinen” ja ”vastuullinen”:

I Boheemisti vastuullinen työ. Oksymoroni. Boheemi on Kielitoimiston sanakirjan mukaan ”huolettoman epäsovinainen ihminen” eli vastuullisen vastakohta. Termin ”taiteellisesti vastuullinen työ” voi siis tulkita puhtaaksi vitsiksi.

II Jokin taiteen alaan kuuluvaksi koettu tai sovittu tehtävä, jonka suorittaminen on määrätty tai sovittu jollekin henkilölle, joka näin ollen on siitä vastuussa. Tässä tulkinnassa painottuu työnjako ja -johto. Kun työtä on paljon, on se jaettava osiin, ja kullekin osalle sovitaan sen toteuttamisesta vastaava henkilö. Vastuu on siis suhteessa sopimukseen: sanon hoitavani jonkin asian, joten olen vastuussa sen toteutumisesta. Taiteelliseksi tämän vastuun tekee se, että vastuunalainen lopputulos kuuluu johonkin taiteen alaan. Koska tänä päivänä sivistysvaltioissa elokuvakin yleensä lasketaan taiteiden joukkoon, elokuvatuotannon vastuuroolit ovat siis myös aina ”taiteellisesti vastuullisia”, ottamatta huomioon lopputuloksen taiteellista laatua tai laadun puutetta.

III Se, että jokin tehtävä on tai tuottaa taidetta, tekee siitä erityisen vastuullista. Eli taide taiteena on aina erityisen merkittävää (arvo itsessään), ja siksi sitä tekevillä ihmisillä on erityinen vastuu. Vastuu on suhteessa taiteeseen: olen vastuussa taiteelle sen toteutumisesta, tapahtumisesta tai syntymisestä.

IV Kaikki työ on aina vastuullista siinä mielessä, että ihminen on vastuussa kaikesta tekemisestään – eli taiteellisen työn tapauksessa kyseisestä tuotettavasta taideteoksesta. Vastuu on siis suhteessa itse (eli omatuntoon): olen vastuussa itsestäni, joten olen vastuussa myös taiteesta, jonka tekemiseen olen osallinen.

Kehittelin sivuilla 16–17 myös jonkin verran sitä, kuinka näiden eri tulkintojen voi nähdä liittyvän kuvaajan ja ohjaajan kokemaan vastuuseen työstään. Sivulla 17 totean: ”[...]ohjaajan kohdalla: hänen nimenomainen roolinsa on kokonaisuuden ja sen välittämän maailmankuvan täydellinen allekirjoittaminen. Näin ainakin tulkitsen kaikkien haastateltavien tarkoittavan.”

Totta lienee, että tätä kaikki haastatellut ovat tarkoittaneet. Ajatus on kuitenkin osin ristiriidassa sen kanssa, mitä edellä totesin ohjaajan roolista erilaisissa elokuvatuotannoissa. Jos ohjaajan vaikutusmahdollisuudet elokuvan taiteelliseen kokonaisuuteen vaihtelevat merkittävästi tuotannosta toiseen, olisi laiskaa olettaa hänen vastuunsa pysyvän kuitenkin muuttumattomana. Asiaa lienee helpoin lähestyä tulkintojen **II** ja **IV** avulla.

Totesin (s. 17), että ”en pysty erityisen piikikkäästi arvostelemaan kuvaajia, jotka asennoituvat työhönsä tulkinan [...] **II** mukaisesti”. Ollaan siis hetki armollisia ja lavennetaan tämä toteamus koskemaan kaikkia työnkuvia, ohjaaja mukaan lukien. Tulkintaa **II** noudattaessamme nimittäin ohjaajankin vastuu kaventuu koskemaan vain sitä, mistä hän on sopinut olevansa vastuussa.

Ongelmaksi jää tämän sopimuksen luonne. Onko se eksplisiittinen vai implisiittinen? Onko se ohjaajan ja tuotantoyhtiön välinen paperi vai yleisön ja ohjaajan välinen sanaton sopimus tai perinne?

Yleinen käsitys lienee, että ohjaaja allekirjoittaa teoksen kokonaisuudessaan – toisin sanoen ”taiteellinen vastuu” tulkitaan tulkintani **IV** mukaisesti. Tällaista yleistä käsitystä on lähes mahdoton yksipuolisesti muuttaa, sillä se ei ole kirjoitettu mihinkään muualle kuin suuren yleisön mieliin. Mutta kieltämättä ihmisen kokema vastuu voi olla eri kuin häneen ulkoa päin asetettu odotus. Ohjaaja voi siis itse ajatella ottavansa vastuun vain siitä, mihin hän on sitoutunut – tulkinan **II** hengessä. Ja jos hän omassa mielessään on sitoutunut elokuvaan vain työtehtävänä, johon kuuluvat vain tietyt elementit (esim. asemointi, kohtauksen rytmi, kuvasuunnittelu, hahmojen tunteen jatkuvuus tms.) ja jonka ulkopuolelle tietyt elementit jäävät

(esim. välitetty maailmankuva, esitetyt stereotypiat), niin kieltämättä hänellä on mahdollisuus ja oikeuskin nukkua yönsä rauhassa, vaikkei elokuvan kokonaisuutta allekirjoittaisikaan. (Kärjistys on äärimmäinen, mutta mielestäni oikeutettu, jos haluamme tutkia asetelmaa enemmän periaatteen kuin käytännön tasolla – ja Hollywoodissa käytäntökään ei itse asiassa ole kovin kaukana kärjistyksestäni.) Jos sallitaan ”taiteellisesti vastuullisen työn” tulkinta II joillekin ammattikunnille, niin silloin ei ole mitään periaatteellista estettä sallia sitä myös ohjaajalle.

”Taiteelliseen vastuuseen” liittyy myös toinen kehittyssään vaillinaiseksi jäänyt marginaalikommenttini: ”muuttaako ohjaajana toimiminen [henkilön] suhtautumista [hänen] kuvaajan [työssään kokemaansa] ’taiteelliseen vastuuseen’?” Samassa kommentissani myös ”tohdin väittää, että tuskin vastuun kokeminen kuvaajana ensimmäisen ohjaustyön jälkeen ainakaan vähenee.” Mutta tämä perustuu jälleen siihen, että ohjaajan roolille oletetaan automaattisesti erityinen vastuu – minkä juuri totesimme periaatteen tasolla kestävämmäksi oletukseksi. Ehkä kysymys olisikin syytä muotoilla suhteessa koettuun vastuuseen eikä työtehtävään: Jos on tulkinnut oman ”taiteellisesti vastuullisen työnsä” jonkin esittämäni tulkinnan (esim. IV) mukaisesti edellisessä projektissa, kuinka helppo se on tulkita toisella tavalla seuraavassa projektissa? Onko mahdollista suhtautua tiettyihin elokuvaprojekteihin enemmän pelkkänä rahan ansaintana ja sitoutua tiettyihin projekteihin syvemmin, kun työn sisältö on kuitenkin kaikissa hyvin pitkälti sama (olemmehan todenneet, että ohjaajan ja kuvaajankin roolit ovat usein hyvin päällekkäiset)?

Tähänkin jokaisella haastatellulla on hiukan erilainen näkemys. Honkasalo toteaa olleensa tämän suhteen siinä mielessä onnekas, ettei ole koskaan joutunut tekemään yhtään projektia vain rahan takia, koska on saanut niin hyvin apurahoja. Hän kuitenkin ymmärtää, etteivät monet tekijät varsinkaan nykyään ole yhtä hyvässä asemassa. Laine puolestaan tekee selkeän erottelun erilaisten projektien välille: mainoksista pitää saada tuntuva palkkio, kun taas taiteellisesti kiinnostavammista projekteista riittää nimellisempikin korvaus. Passi taas toteaa, ettei

luultavasti pystyisi ottamaan vastaan projektia vain rahan takia, koska ”sen vaikutus voisi olla niin mädättävä”.

Haastatelluista siis ainoastaan Laine tekee jaon eri motiiveilla tehtyihin projekteihin. Koska en varsinaisesti kysynyt häneltä tai muiltakaan suoraan tämän jaottelun tekemisestä tai sen vaikeudesta, enkä esitellyt teoriaani ”taiteellisesti vastuullisen työn” eri tulkinnoista, on vaikeaa esittää mitään yksityiskohtaista selitystä siitä, kuinka helppoa tai vaikeaa ihmisen on vaihdella sellaisten projektien välillä, joita hän tekee eri motiivein tai tulkiten ”taiteellisesti vastuullisen työnsä” eri tavalla. Joutunen toteamaan, että vastaus riippuu aina kyseisestä ihmisestä, hänen tulkintoistaan omasta ”taiteellisesti vastuullisesta työstään” ja näiden tulkintojen vaihtelusta suhteessa moniin ulkoisiin tekijöihin (esim. tarjottu palkka, sisällöllinen kiinnostavuus, projektin haastavuus). Lopullisen tai normatiivisen totuuden etsiminen tähänkin aiheeseen lienee turhaa, sillä näkökulmia on varmasti löydettävissä yhtä monta kuin tekijöitäkin.

Pohdintani on painottunut tähän asti pääosin tulkintojen II ja IV välisen vastakkainasettelun ympärille. Totesinkin jo heti sivulla 16 tulkinnan I olevan hyvin harvinainen, etenkin tekijöiden keskuudessa. Ehkä se saattaa edustaa joidenkin ulkopuolisten käsitystä ”taiteellisesti vastuullisesta työstä”, jos sitäkään, mutta tulkinta III ansaitsee mielestäni tulla käsitellyksi yhtä vakavasti kuin II ja IV:kin.

”Se, että jokin tehtävä on tai tuottaa taidetta, tekee siitä erityisen vastuullista. Eli taide taiteena on aina erityisen merkittävää (arvo itsessään), ja siksi sitä tekevillä ihmisillä on erityinen vastuu. Vastuu on suhteessa taiteeseen: olen vastuussa taiteelle sen toteutumisesta, tapahtumisesta tai syntymisestä.” Tässä kannassa on useampikin oletus, jotka kieltämättä tuoksahtavat vanhahtavilta ja naivilla tavalla romanttisilta tämän päivän Suomessa (vrt. esim. Juhana Vartiaisen kommentti sivulla 55). Kun taiteesta aletaan puhua asiana, jolle voidaan olla vastuussa (eli jonkinlaisena auktoriteettina tai itsessään arvokkaana asiana), haluavat useat Elokuva- ja lavastustaiteen osaston opiskelijatkin

pestä kätensä keskustelusta. Yleinen asenne on, että taide on jotain, mitä saattaa joskus vahingossa syntyä elokuvankin piirissä, mutta siitä on parempi olla puhumatta, etenkin isolla alkukirjaimella.

Asenne käykin järkeen, jos asiaa katsotaan elokuva-alan ja -ammattilaisuuden näkökulmasta. Käytännön elokuvan tekemisen kannalta ”taiteen” kaltaisilla käsitteillä ei olekaan mitään käyttöä – kuvauspaikalla merkitsevät eniten aikataulut, lämpöhaalarit ja auringon laskukulmat.

Mutta kuten luvussa Esittelyt (s. 10) totesin, henkilökohtaisesti kiinnostukseni elokuvaan juontuu pohjimmiltaan muualta kuin niiden tekemisestä. Lisäksi olen löytävinäni samanlaisia kiinnostuksen syitä tai ainakin saman suuntaisia impulsseja myös kaikkien haastateltujen kommenteista. Niitä kartoittaessa astutaan kuitenkin alueelle, joka on äärimmäisen epäselvä ja määritelmiä hylkivä.

Itse väitän sivulla 10, ”että [elokuva] on pääasiallisesti tapa kohdata maailma, ei niinkään paeta sitä”. Laine taas viittaa elokuvantekoon työnä, ”joka edelleen tuntuu siltä, että sitä täytyy tehdä.” Honkasalo puhuu yhtä epämääräisesti elokuvasta ajatteluna ja kokemusten purkamisena (s. 21). Haastatelluista Passi viittaa suorimmin tähän perimmäiseen syyhyn tehdä elokuvia puhuessaan pyrkimyksestä ”löytää jotain kerrottavaa, jota ei oo ennen kerrottu. Että sais tehtyä elokuvan, joka tästä maailmasta vielä puuttuu.” Ytimekkäimmin asian ilmaisee Conrad Hall löytämässäni sitaatissa: ”Haluan kommunikoida” (Schaefer 1984).

Kaikki kommentit tuntuvat kiertävän samaa ydintä. Ja vaikka tuon ytimen luonne jääkin epämääräiseksi, varmaa on, että se liittyy kovin vähän rahan ansaintaan, uran luomiseen, alan elinvoimaisuuteen, työllistävyyteen, aikatauluihin, radiopuhelimiin tai henkilönostimiin – ja hyvin paljon haluun tuottaa tähän maailmaan jotain merkityksellistä, jonka arvo ei ole mitattavissa rahana, valtana tai maineena. Olen valmis tulkitsemaan tämän edellisten kommenttien takaa siintävän yhteisen päämäärän olevan ”taide” – etenkin kun kielitoimiston sanakirjan selitys tuolle sanalle on: ”merkityksellisinä pidettäviin aistipohjaisiin elämyksiin tähtäävä luova toiminta ja sen tulokset”.

Kaikkien haastateltujen kommenteista löytyy siis myös ulottuvuuksia, jotka puoltavat ”taiteellisesti vastuullisen työn” tulkintaa **III**. Se ei juurikaan nouse vastausten keskiöön, mutta sen läsnäoloa on mahdotonta kiistääkään.

Kaikesta edeltävästä pohdinnasta vedän kolme johtopäätöstä: 1) Rooli tai työnkuva ei sanele sitä, missä mielessä sen sisältämä ”taiteellisesti vastuullinen työ” on tulkittava, vaan kyseinen henkilö määrittää aina oman tulkintansa tuosta vastuusta. 2) Jos ihminen tulkitsee ”taiteellisesti vastuullisen työnsä” eri projekteissa eri tavalla, siitä kuinka helppoa tai luontevaa tämä eri tulkintojen välillä liikkuminen on, ei voida sanoa mitään yleistä totuutta. Se on kysymys, johon jokaisen ”taiteellisesti vastuullista työtä” tekevän on itse löydettävä vastaus. Ja ehkä tärkeimpänä: 3) ”Taiteellisesti vastuullisen työn” eri tulkinnat eivät sulje toisiaan pois, ja ne ilmenevät usein monimutkaisestikin lomittuneina käytännön taiteellisesti vastuullista työtä tekevien ihmisten mielissä.

Ovatko kuvaaminen ja ohjaaminen eri asioita vai saman asian hiukan eri puolia? Haastateltujen vastausten perusteella vastaus näyttää olevan, että ne ovat saman asian hiukan eri puolia – mutta noiden eri puolten suhde toisiinsa voi olla hyvin vaihteleva. Lyhyesti muotoiltuna ohjaamisen ja kuvaamisen suhde toisiinsa on riippuvainen kulloisenkin elokuvan tyylistä, käytetyistä metodeista, tekijöiden motiiveista ja siitä, kuinka kukin tekijä tulkitsee oman ”taiteellisesti vastuullisen työnsä”.

6.5 IDENTITEETIN KYSYMYS

Toinen tutkimuskysymykseni kuuluu: ”Kokevatko haastateltavat, että heidän identiteettinsä ohjaajana on eri kuin kuvaajana, vai onko heillä ikään kuin vain yksi elokuvantekijän identiteetti?” Tähän kysymykseen ajattelin saaneeni melkoisen selkeät vastaukset kultakin haastatellulta. Passi sanoo olevansa elokuvantekijä, Laine ensisijaisesti kuvaaja ja Honkasalo sekä ohjaaja että kuvaaja. Asiaa tarkemmin pohtiessani tajuan kuitenkin nyt, että nämä eivät varsinaisesti ole niitä vastauksia,

joita kysymykselläni tavoittelin. (Kyse on siis täsmentävien kysymysten puutteesta, eikä vastausten puutteellisuudesta.)

Passin kohdalla vastaus on tyydyttävän, koska kokonaisvaltainen ”elokuvantekijyys” sisältää ajatuksen eri ammattiroolien symbioottisuudesta ja siitä, että ne ovat nimenomaan osa samaa kokonaisuutta. Eli identiteetti on yksi ja sama vaikka ammattirooli vaihtuu. Tämä olikin se, mihin halusin vastauksen.

Mutta mitä Laineen ja Honkasalon vastaukset tarkoittavat tässä suhteessa? Kun Honkasalo kokee olevansa sekä ohjaaja että kuvaaja, tarkoittaako hän, että ne ovat keskenään vaihdettavissa olevia termejä vai selkeästi eri osia hänen persoonastaan? Voihan ihmisellä olla esimerkiksi sekä jälkeläisen että puolison identiteetti ilman, että ne kumoavat toisiaan tai edes liittyvät toisiinsa. Ovatko ohjaaja ja kuvaaja siis myös tällä tavalla erillisiä identiteettejä, joita pääsee toteuttamaan eri tilanteissa, vai osa yhtä ja samaa elokuvantekijän identiteettiä (niin kuin Passi kokee)?

Vastaaminen käy vaikeaksi haastattelumateriaalin osuessa hiukan ohi tutkimuskysymyksen perimmäisestä ytimeästä, mutta toisaalta olemme jo todenneet, että suurempi kuin ero ohjaajan ja kuvaajan työtehtävien välillä on ero ”taiteellisesti vastuullisen työn” eri tulkintojen välillä. Ehkä kysymys identiteetin yhtenäisyydestä tai moninaisuudesta onkin muotoiltava uudestaan kysymykseksi näiden tulkintojen yhteensovittamisen mahdollisuuksista.

Tätä kysymystä käsitelimmekin jo edellisessä alaluvussa löytämättä mitään raskauttavia todisteita suuntaan taikka toiseen ja todeten kunkin haastatellun suhtautuvan ”taiteellisesti vastuulliseen työhönsä” eri tavoin ja eri tulkintojen välillä liikkuen. Voisi sanoa, että kuvaajan ja ohjaajan ammattien välillä liikkuvalla ne eivät koskaan voi olla toisistaan täysin irrallisia identiteettejä, vaan ne aina lomittuvat, niin kuin itse työtehtävätkin lomittuvat. Työtehtävien ja identiteettien lomittumisen ei kuitenkaan tarvitse saman henkilön kohdalla olla symmetrisiä (kuten esim. Laineen kohdalla, joka sanoo selkeästi olevansa kuvaaja mutta käytännössä kuitenkin aina ohjaavansa kohtausta

mielessään).

6.6 MUIDEN SUHTAUTUMINEN

Keskustelun viimeinen luku Alan asenne käsittelee kolmatta tutkimuskysymystä: ”Miten alan muut toimijat (esim. ohjaajat, joille he toimivat kuvaajina, tai rahoittajat) suhtautuvat kahden roolin välillä vaihteluun?” Haastatellut tarjoavat tähänkin aiheeseen melko samansuuntaisia mutta mielenkiintoisilla tavoilla poikkeavia näkemyksiä.

Honkasalo ja Laine ovat melko vakuuttuneita, että jotkut ohjaajat eivät ole lähestyneet heitä kuvaajina johtuen heidän ohjauskokemuksestaan. Honkasalo kuitenkin painottaa, että kyse on ollut pääosin hänen omasta valinnastaan lopettaa muille kuvaaminen (joitain poikkeuksia lukuun ottamatta). Laine taas uskoo, että vaikka joitain projekteja on voinut mennä ohi, ohjauskokemus on kuitenkin lopulta toiminut enemmän kuvauskeikkoja poikivana seikkana.

Passi painottaa, että hän ei voi tietää miten ohjaus- ja kuvauspestit vaikuttavat toisiinsa – ”sen näyttää sit tulevaisuus”. Erikseen hän mainitsee kuitenkin Juho Kuosmasen, joka on halunnut jatkaa yhteistyötä, vaikka Passi on myös ohjannut.

Ohjaajilla on siis erilaisia tapoja suhtautua siihen, että kuvaaja on myös ohjannut. Mistä tämä sitten johtuu? Siihen ei erityisen syvälle päästä haastateltujen kommentaissa.

Honkasalo sanoo olevansa dominoiva, mikä varmasti monen ohjaajan mielestä on ongelmallinen ominaisuus kuvaajalle (se on sitä Honkasalonkin mielestä). Passi toteaa olevansa mahdollisesti vaikeahko työskentelytoveri, koska kokee tarvitsevänsä paljon tietoa, minkä tulkitsen koskevan tietoa erityisesti elokuvan käsikirjoituksesta ja muusta ”sisällöllisestä” puolesta. Hän kuitenkin korostaa, että lopulta hänen sisällölliset kysymyksensä yleensä auttavat ohjaajaa näkemään ongelmakohtia ajoissa. Laine toteaa pystyvänsä yleensä auttamaan ohjaajaa myös ”siinä ohjauspuolella”. Luvussa Itse työ (s. 23) hän sanoo myös, että ”useimmiten se [ohjaajan ja kuvaajan roolien päällekkäisyys]

tuottaa pelkästään hyvää, joten kyllä siitä kannattais opetella tykkäämään.”

Näiden kommenttien pohjalta näyttää siis siltä, että kuvaajat, jotka ovat myös ohjanneet, ovat halukkaita ottamaan tavallista enemmän kantaa myös muihin kuin suoraan kuvaukseen liittyviin kysymyksiin. Laine ja Passi ovat sitä mieltä, että se yleensä parantaa lopputulosta – Honkasalo taas hiukan enemmän painottaa ongelmia, joita siitä voi syntyä. Molemmat näkökulmat ovat perusteltuja, ohjaajia löytyy varmasti kaikenlaisia, ja monin eri metodein on tehty vaikuttavia elokuvia. Mutta kun Passi toteaa sivulla 37, että ”siinä pitäis vaan saada kaikki egot ja ihmisten henkilöllisyydet piiloon ja tähdätä vaan siihen mahdollisimman erityiseen lopputulokseen”, on aika vaikea nähdä tällaista ”tonttirajojen” venyttämistä täysin vääränä.

Ohjaajuuteen liittyy käytännön elämässä usein erityinen status. Ohjaajat kilpailevat keskenään paitsi rahoituksesta myös arvostuksesta, joka taas edesauttaa rahoituksen saamista. Tämä kilpailu harvoin menee henkilökohtaiseksi, sillä se ei ole konkreettista kilpakumppanien rinnalla juoksemista ja irvistelyä. Silti elokuvalla varatun rahan ja palstatilan rajallisuus johtaa kilpailuasetelman syntymiseen. Ohjaajilla on periaatteessa perusteltu syy olla tarkkoja statuksestaan, sillä sen kyseenalaistuminen saattaa vaikuttaa dramaattisestikin työskentelymahdollisuuksiin tulevaisuudessa. Jos ohjaaja kokee kuvaajan asettavan potentiaalisen uhkan hänen statukselleen, on ohjaajalla kenties syytä valita toinen kuvaaja.

Tämä tietysti edustaa hyvin kyynistä näkemystä elämästä ja ihmisestä. Toki on mahdollista, että kuvaaja (tai kuka tahansa) ehdottaa huonompaa ratkaisua kuin ohjaajalla itsellään on mielessä – ja jos ohjaaja joutuu perustelemaan kuvaajalle (tai jopa koko työryhmälle) yksityiskohtaisesti jokaisen päätöksensä, ei itse toteuttamiseen jää aikaa lainkaan. Loputtomassa työnkuvien sekoittelussa on siis ilmeiset vaaransa ja vaikeutensa. Mutta väitän, että usein ohjaajan haluttomuus käyttää kuvaajaa, jolla on myös ohjauskokemusta itsellään, ei johdu elokuvaan ja sen tekemiseen vaan egoihin ja statuksiin liittyvistä syistä. Ja kuten Passi vihjaa edeltävässä sitaatissaan, egot ja ”mahdollisimman

erityinen lopputulos” ovat usein toistensa tiellä.

Niin raadolliselta kuin se kuulostaakin, ohjaajat (toki myös tuottajat) pääasiallisesti päättävät siitä, pystyykö henkilö jatkamaan uraansa myös kuvaajana sen jälkeen, kun on alkanut ohjaamaan. Laine sanookin, että useimmiten ulkomailla kuvaajat nimenomaan siirtyvät ohjaajiksi eivätkä enää jatka kuvaamista lainkaan. Hän arvelee tämän leimautumisen olevan myös suuri syy siihen, että kuvaajat eivät uskalla pyrkiä ohjaamaan – pelissä kun on ammatti ja toimeentulo.

Olisi väärin vähätellä, kuinka paljon käytännössä on väliä sillä, miten ihmiset lokeroivat toisiaan. Elokuva-alalla työpaikkoja ei täytetä avoimilla hauilla, vaan ohjaaja ja tuottaja saattavat esimerkiksi päättää kuvaajan oluttuopin ääressä. Silloin on hyvin paljon merkitystä sillä, ketä ajatellaan ”oikeana kuvaajana” ja kenestä todetaan että: ”Se taitaa nykyään enemmänkin ohjata”. Näin on käytännössä, mutta se ei itsessään ole mikään perustelu.

Honkasalo puhuu tästä samasta leimautumisen ongelmasta tarkentamatta kuitenkaan kenen taholta hän on sitä kokenut (rahoittajilta, kriitikoilta, yleisöltä, kollegoilta vai kaikilta näiltä). Puhuen pääasiassa menneessä aikamuodossa hän kertoo, että häntä ei ole otettu vakavasti kuvaajana eikä ohjaajana, koska hän on ollut molempia. Voisi nähdä, että tässä on kyse leimautumisen kääntöpuolesta: kun häntä ei ole osattu lokeroida selkeästi johonkin, hänet on yritetty ignoroida kokonaan. Ihmiset ovat kieltäytyneet näkemästä, miten asiat ovat, koska se ei istu siihen, kuinka he ovat tottuneet jäsentämään maailmaa.

Siihen, pääseekö kuvaaja ylipäätään ohjaamaan, vaikuttavat eniten rahoittajat. Heidän roolistaan en haastatteluissa kysynyt suoraan lainkaan, mutta Laine avaa hiukan ongelmia, joita leimautuminen voi aiheuttaa rahoittajien kanssa. Hänen mukaansa suomalainen elokuva-rahoitus suosii ensisijaisesti ohjaajiksi kouluttautuneita ja toissijaisesti tunnettuja näyttelijöitä. Jos henkilö ei satu edustamaan kumpaakaan näistä ryhmistä, voi rahoituksen saaminen osoittautua todella vaikeaksi, vaikka henkilö olisi muuten elokuvakerronnan ammattilainen. Kyse ei siis ole osaamisesta vaan statuksesta. Hiljattain

ohjaajaksi valmistuneella saattaa olla paremmat mahdollisuudet saada rahoitus projektilleen kuin vuosikymmeniä kuvaajana toimineella.

Vastaus kysymykseen alan muiden toimijoiden suhtautumisesta ohjaaviin kuvaajiin on siis, että ohjaajat suhtautuvat melko vaihtelevasti mutta rahoittajat yleisemmin epäilevästi. Myös ääneen lausuttujen mielipiteiden lisäksi hiljaisilla asenteilla ja sillä, kuinka alan ihmiset lokeroivat toisiaan, on huomattavan paljon merkitystä.

6.7 LOPUKSI – FOKUS AMMATILAISUUDESTA ITSE ELOKUVAAN

Olen pyrkinyt kartoittamaan työni alussa asettamiani tutkimuskysymyksiä mahdollisimman monipuolisesti. Näistä näkökulmista ei rakennu mitään aukotonta loppupäätelmää, vaan pohjimmiltaan vastaus jokaiseen tutkimuskysymykseen kuuluu: ”Toisaalta niin, toisaalta näin.” Kaikkien läpi käymieni aiheiden kohdalla on kuitenkin noussut toistuvasti esiin yksi ajatus: itse elokuva (elokuva taiteena, taiteen syntymisen edellytykset tai teoksen taiteellinen laatu) ja elokuvan tekemisen ympärille rakentuneet sosiaaliset rakenteet ovat usein ristiriidassa keskenään tai ainakaan ne eivät palvele toisiaan. Vaikka elokuvatuotannon rakenteet (puhun pääasiassa Suomesta, mutta käytännössä kaikki sanomani on laajennettavissa globaaliin elokuvateollisuuteen) ovat monelta osin syntyneet elokuvan tekemisen käytännöllisistä ja taiteellislähtöisistä vaatimuksista (esim. työnjako), on niiden tarkoitus nykypäivänä pitkältikin nykymuotoisen elokuva-alan ylläpitäminen, eikä mahdollisimman hyvien elokuvien tuottaminen.

En tarkoita, että koko elokuva-ala ja sen instituutiot järjestelmällisesti estäisivät taiteellisesti korkeatasoisen elokuvan syntymisen. Joitain onnistumisia on, ja ne ovat yhtä paljon olemassa olevan systeemin tuotoksia kuin epäonnistumisetkin. Uskon myös, että alalla työskentelee vain marginaalisesti jos lainkaan ihmisiä, jotka eivät pidä korkeatasoista elokuvaa ehdottoman tärkeänä tavoitteena.

On vaikea sanoa, onko ongelma, jota tarkoitan, pintatason pulma vai syvällä piilevä valuvika, koska se ilmenee nimenomaan

pienissä pinnallisissa jokapäiväisissä asioissa, eikä juhlapuheissa tai periaateohjelmissa, mutta se vaikuttaa perusteellisesti siihen, kuinka elokuvia tehdään. Tälle ongelmalle tai ristiriidalle on vaikea löytää yhtä nimeä tai vastakohtaparia, joka kuvaisi sitä tyhjentävästi, mutta siihen liittyy ainakin elokuvanteon liukuhihnaistuminen ammattimaisuuden myötä, tietystä sosiaalisesta asemasta ja tulotasosta kiinnipitäminen, henkilökohtaisen brändin ylläpitäminen sekä kaikenlaisen moniselitteisyyden ja -muotoisuuden vaistomainen karttaminen kaikesta synergiahöpinästä huolimatta – sillä maailmassa, jossa jokaisen Instagram-päivityksen tulee olla käännettävissä CV-merkinnäksi, ei ole varaa olla enempää kuin ensivaikutelmansa. Elokuva-ala ei ole irrallinen saareke vaan siellä heijastuvat yleisemmät yhteiskunnalliset ilmanalat. Ja vaikka tällä hetkellä puhutaan paljon synergiasta, monialaisuudesta ja luovasta pöhinästä, eivät ne koskaan ilmene ilman suoraa yhteyttä rahan tekoon.

Tämä ongelma ilmenee käytännössä sekä eksistentiaalisena pelkona että haluna pitää kiinni tutusta ja turvallisesta – jotka ovat paljolti sama asia. Ohjaajat pelkäävät oman asemansa puolesta niin paljon, että mieluummin tekevät huonon elokuvan kuin asettavat sen kyseenalaiseksi. Kuvaajat pelkäävät ammattinsa puolesta niin, että eivät tohdi ottaa ristiaskelaita. Tietysti on paljon ihmisiä, jotka pysyvät yhdessä ammatissa, koska he yksinkertaisesti pitävät siitä niin paljon, mutta se ei kumoa sitä, että vallalla on itsensä todistelun kulttuuri.

Kyse ei ole niinkään siitä, että joku kehtaisi ykskantaan huutaa päin moniottelijan naamaa: ”Suutari pysyköön lestissään!” Moni jopa saattaa kannustaa. Mutta silti monialaisuus on yleensä pohjimmiltaan epäilyttävä asia, joka pitää osata selitellä parhain päin. Ammattimaisuus on hyve – uskallus vain kiva sana.

Tällaisella kulttuurilla on kovin vähän tekemistä taiteen syntymisen kanssa, mutta valtavasti tekemistä sosiaalisen poseerauksen, uran rakentamisen ja egon pönkittämisen kanssa, jotka eivät ole ainoastaan taiteelle haitallisia vaan myös sille täysii vastakohtia ja juuri niitä asioita, joita vastaan se taistelee. Jos on vain, Laineen sanoin,

”kiinnostunut entistä paremmista elokuvista, ihan sama millä tavalla”, ei tällaista oman uskottavuuden vahtimista voi pitää muuna kuin pikkusieluisuutena.

Toisaalta, jos ongelmaksi määritellään oman identiteetin ja ammatin sekoittuminen siinä mielessä, että johtolauseksi muodostuu ”olet mitä teet” – niin että jollain hyvin perustavalla tavalla kuvaava ihminen *on* Kuvaaja ja ohjaava ihminen *on* Ohjaaja – eikö yksi vastaus olisi nimenomaan riisua elokuvantekemiseltä kaikki mystiikka ja käsitellä kaikkia sen ammatteja vain ammatteina muiden joukossa? Tällöinhän ammattien välillä liikkumisen ei pitäisi olla sen suurempi asia kuin työtehtävästä toiseen vaihtaminen jossain tehtaassa.

Toki kukin voi, niin halutessaan, ajatella oman asemansa esim. ohjaajana ”vain” ammatiksi. Ohjaajan työ vaatii kiistämättä ammattitaitoa, ja jokaisella on oikeus myydä ammattitaitoaan sopivaksi katsomaansa hintaan. Näin varmasti tapahtuukin suurimmassa osassa maailman elokuvatuotantoja, ja niissä yleensä lopputuote on ammattimainen, vailla huomattavia virheitä ja useimpia katsojia jotenkin viihdyttävä. Olisikin yleisellä tasolla kestäväntöntä arvostella ketään siitä, että hankkii ammattitaidon ja hyödyntää sitä kustantaakseen itselleen mukavan elämän. Valtavan monelle ihmiselle maailmassa se on unelma, johon he eivät koskaan pääse.

Mutta jos asiaa katsotaan rahan ansainnan sijasta elokuvataiteen näkökulmasta, asettuu ”ammattimaisuus” kovin eri valoon. Jos oletetaan – ja tämä todella on oletus, mutta oletus johon allekirjoittanut on henkilökohtaisesti sitoutunut (mutta jota tuskin voi väittää universaalisti jaetuksi) – että elokuvan tehtävä on tutkia maailmaa mahdollisimman syvästi ja omaperäisesti ja näin ruokkia yleisönsä sieluja, asettuu henkilökohtainen uran rakentaminen monestikin esteeksi tällaisen taiteen syntymiselle. Sillä ammattimaisuus on pohjimmiltaan sitä, että toimittaa sen mitä tilataan, kun taide taas yrittää löytää jotain, mitä ei ole keksitty edes tilata.

Ei siis ole mitenkään yleisesti väärin hankkia ammattitaito, ylläpitää sitä, harjoittaa ammattiaan ja olla ylpeä ammattilaisuudestaan.

Mutta jos tämä on elokuvanteon ainoa tavoite, kutistuu elokuva ”joksikin mitä tehdään” – sen sijaan, että se *olisi jotain* tai jopa *tekisi jotain*. Ainoa keino, jolla elokuva voidaan säästää tältä hyötyaktiviteetiksi vaipumiselta on kääntää huomio siitä, kuka kukin on ja mitä kukin tekee, itse elokuvaan – siihen mitä se on ja voi olla.

HAASTATTELUT

Pirjo Honkasalo 28.9.2017 Helsinki

Jarkko T. Laine 8.11.2017 Helsinki

J.P. Passi 1.12.2017 Riihimäki

Michael Chapman 18.6.2011 Sodankylä

LÄHTEET

Astruc, Alexandre: The Birth of a New Avant-Garde:

la camera-stylo. New Wave Film -sivusto. Viitattu: 13.4.2018.

<http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

BBC 2004: The Divine Michelangelo - overview of Michelangelo's major artworks. BBC:n tiedote. Viitattu 20.2.2018. http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2004/02_february/05/divine_michelangelo_overview.shtml

Cronin, Paul, 2002: Herzog on Herzog. New York: Faber and Faber, Inc.

Hasted, Nick, 2017: Certain Women's Kelly Reichardt on being lucky to make films and dedicating the film to her late dog Lucy. Independent. Viitattu 22.2.2018.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/certain-womens-kelly-reichardt-interview-michelle-williams-lauradern-kristen-stewart-lily-gladstone-a7615271.html>

Elonet-tietokanta. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Viitattu 20.2.2018. www.elonet.fi

Kielitoimiston sanakirja. Hakusanat: taiteellinen, vastuullinen, identiteetti, ammatti, työ, ura, olemus, taide. Viitattu 2018. www.kielitoimiston-sanakirja.fi

O'Falt, Chris, 2017: How Paul Thomas Anderson Dirtied-Up 'Phantom

Thread' to Avoid the Polish of 'The Crown'. Indiewire. Viitattu 24.2.2018. <http://www.indiewire.com/2017/12/phantom-thread-paul-thomas-anderson-cinematography-1201909965/>

Ponsoldt, James, 2006: Sound of Silence. Filmmaker Magazine. Viitattu: 19.2.2018. https://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2006/features/sound_silence.php

Saveljeff, Anne 2018: Pätäkä mikä pätäkä, sanoi TE-toimisto, kun työtä tarjosi. Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto, Meteli-lehti. Viitattu 26.2.2018. <https://www.teme.fi/fi/meteli/patka-mika-patka-sanoi-te-toimisto-kun-tyota-tarjosi/>

Schaefer, Dennis. & Salvato, Larry, 1984: Masters of Light – Conversations with Contemporary Cinematographers. Los Angeles: University of California Press.

Sullivan, Kevin P., 2017: Paul Thomas Anderson opens up about Phantom Thread for the first time. Entertainment Weekly. Viitattu 24.2.2018. <http://ew.com/movies/2017/11/02/phantom-thread-paul-thomas-anderson-interview/2/>

Suomen elokuvasäätiö, 2014: Elokuvasavuosi 2013. Viitattu 19.2.2018. http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvasavuosi_2013.pdf

Suomen elokuvasäätiön internet-sivut. Betoniyö-elokuvan tuotanto- ja festivaalilevitystiedot. Viitattu 19.2.2018. http://ses.fi/elokuvat/elokuva/?tx_browser_pi1%5BshowUid%5D=528&cHash=c5b2f0e79b

Thoreau, Henry David, 2014: Walden – elämää metsässä. Helsinki: Kirjapaja.

Toiviainen, Sakari, 1989: Realismin dilemma: André Bazin ja hänen

perintönsä. Teoksessa Kinisjärvi, R., Lukkarila, M., & Malmberg, T. (toim.), 130-145. Elokvateorian historia. Helsinki: Like.

Ylihärsilä, Risto 2004: Kateelliselle ystävälle. Kappale Risto-yhtyeen levyllä Risto. Tampere: Fonal Records.